O OUTONO DA IDADE MÉDIA

JOHAN HUIZINGA

N. Cham.: 940.1 H911o 2010
Autor: Huizinga, Johan, 1872-1945
Título: O outono da Idade Média : estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e
8818857 Ac. 349892
Ex.1 CCJ

O OUTONO DA IDADE MÉDIA

ESTUDO SOBRE AS FORMAS DE VIDA E DE PENSAMENTO
DOS SÉCULOS XIV E XV NA FRANÇA E NOS PAÍSES BAIXOS

JOHAN HUIZINGA

ENSAIOS
Peter Burke e Anton van der Lem

ENTREVISTA
Jacques Le Goff

ICONOGRAFIA
Anton van der Lem

TRADUÇÃO
Francis Petra Janssen

REVISÃO TÉCNICA
Tereza Aline Pereira de Queiroz

O REINO DA BORGONHA EM 1476
Mar do Norte
REINO DA INGLATERRA
Norwich
Londres
Rio Tâmisa
Canterbury
Estreito de Calais
Canal da Mancha
FRÍSIA DO LESTE
CONDADO DE OLDENBURG
Hamburgo
Bremen
Groningen
FRÍSIA
UTRECHT
CONDADO DE BENTHUIM
Minden
Osnabrück
Münster
Paderborn
Haarlem
Amsterdã
Leiden
Utrecht
Delft
CONDADO DA HOLANDA
DUCADO DE GELRE
Deventer
CONDADO DA ZELÂNDIA
Sluis
Bruges
Antuérpia
DUCADO DE BRABANTE
ALEMANHA
Dusseldorf
CONDADO DE FLANDRES
Gent
Bruxelas
Mechelen
Leuven
DUCADO DE GULIK
Rio Reno
CONDADO DE CASSEL
CONDADO DE ARTOIS
BOULOGNE
Dodrnsk
COND. NAMEN
Valenciennes
CONDADO DE HAINAUT
Arras
COND. DE PONTHIER
Amiens
CONDADO DE VERMANDOIS
DUCADO DE LUXEMBURGO
Luxemburgo
Trier
Frankfurt
Mainz
Worms
Spiers
CONDADO DE RETHEL
DUC. DA LOTHARINGIA
DUCADO DA NORMANDIA
Rouen
Rio Sena
Soissons
Reims
BISPADO DE VERDUN
DUCADO DE BAR
BISPADO METZ
DUC. DA LOTHARINGIA
COND. DE BOVEN-ELZAS
BADEN
Paris
CONDADO DE CHAMPAGNE
Estrasburgo
REINO DA FRANÇA
Chartres
Troyes
DUC. ISLIEN
DUC. BAR
DUC. DA LOTHARINGIA
CONDADO DE BOVEN-ELZAS
Freiburg
Orleans
DUCADO DE LANGRES
CONDADO FERRETTE
Blois
Rio Loire
Zurique
Tours
Bourges
CONDADO DE NEVERS
DUCADO DA BORGONHA
Dijon
CONDADO DA BORGONHA
Besançon
BISPADO DE BASILEIA
CANTÕES SUÍÇOS
Berna
CONDADO DO CHAROLAIS
CONDADO DE GRUYERE
DUCADO DE BOURBON
Genebra
WALLIS
Montpensier
Vichy
DUCADO DA SAVÓIA
DUCADO DE MILÃO
Limoges
DUCADO DE AUVERGNE
Clermont-Ferrand
Lyon
Chambéry
PRINCIPADO DO PIEMONTE
Vienne
DELFINADO DE VIENNOIS
Grenoble
Turim
MARGRAVIATO DE MONTFERRAT
Rio Pó
Rio Ródano
Valence
MARGRAVIATO DE SALUZZO
REPÚBLICA DE GÊNOVA
MAR MEDITERRÂNEO
Possessão borguinhã
Possessão borguinhã temporária
Fronteira do Reino da França

Prefácios 6

1 A veemência da vida 11
2 O anseio por uma vida mais bela 47
3 A concepção hierárquica da sociedade 85
4 O ideal de cavalaria 97
5 O sonho de amor e heroísmo 115
6 As ordens cavaleirescas e o juramento dos cavaleiros 129
7 O significado do ideal cavaleiresco na guerra e na política 151
8 A estilização do amor 177
9 As normas de conduta do amor 197
10 A imagem idílica da vida 207
11 A imagem da morte 221
12 A representação do sagrado 247
13 Os tipos de vida religiosa 287
14 Comoção religiosa e fantasia religiosa 311
15 O simbolismo fenecido 333
16 O realismo e o sucumbir da imaginação no misticismo 353
17 As formas de pensamento na vida prática 375
18 A arte na vida 413
19 A sensação de beleza 465
20 A imagem e a palavra 479
21 A palavra e a imagem 521
22 O advento da nova forma 553
Bibliografia 568
A casa de Borgonha 584

SOBRE **O OUTONO DA IDADE MÉDIA**

Entrevista de Jacques Le Goff a Claude Mettra 588
Huizinga, profeta de "sangue e rosas" 598
Como surgiu *O outono da Idade Média* 606
Bibliografia seleta de Johan Huizinga 622
Sobre as ilustrações 628
Fontes das ilustrações 632

Índice de nomes e obras 640

Prefácio à primeira edição

A origem do novo é o que geralmente nosso espírito procura no passado. Deseja-se saber como os novos pensamentos e as novas formas de vida, que mais tarde brilharão em toda a sua plenitude, foram despertados; observa-se esse período sobretudo quanto às crenças que continuam no tempo seguinte. Com quanto zelo procurou-se na civilização da Idade Média pelos embriões da cultura moderna; com tanto empenho, que às vezes era como se a história cultural da Idade Média não passasse de um advento da Renascença. Apesar disso, em todo lugar naquela época, uma vez considerada morta e enterrada, já se via o novo germinar, e tudo parecia apontar para uma futura perfeição. No entanto, na busca pela nova vida que surgia, era fácil esquecer que no passado, assim como na natureza, a morte e a vida andam sempre lado a lado. Antigas formas de civilização morrem enquanto, ao mesmo tempo e no mesmo solo, o novo encontra alimento para florescer.

Isso prova que se deve considerar os séculos XIV e XV não como o anúncio da Renascença, mas como o final da Idade Média, o último sopro da civilização medieval, como uma árvore com frutos muito maduros, completamente desenvolvida. O fervilhar de formas de pensamento antigas e coercivas em lugar do germe vivo do período histórico seguinte, o fenecimento e o enrijecimento de uma civilização rica – esse é o conteúdo principal destas páginas. Ao escrever este livro, era como se meu olhar estivesse voltado para as profundezas de um céu noturno, mas de um céu tomado de vermelho-sangue, pesado e desértico, de um cinza-chumbo ameaçador, revestido de um falso brilho cúprico.

Ao rever o escrito, surge a pergunta: se o meu olhar tivesse repousado por mais tempo nesse céu noturno, talvez as cores turvas tivessem se dissolvido em pura clareza. Mas parece que o quadro, agora que o delineei e colori, tornou-se mais sombrio e menos sereno do que pensei vislumbrar quando iniciei o trabalho. Com a atenção sempre voltada para o declínio, o esgotamento e o fenecimento, é muito fácil deixar que os matizes da sombra da morte tomem todo o trabalho.

O ponto de partida dessa obra foi a necessidade de entender melhor a arte dos Van Eyck e de seus sucessores, compreendê-los

em seu relacionamento com toda a vida da época. O modo de vida dos borguinhões era a unidade que eu queria apreender: parecia possível vê-la como um círculo de civilização que acabava de ser fechado, como o *Quattrocento* italiano; o título do livro foi inicialmente imaginado como *O século da Borgonha*. No entanto, à medida que as considerações foram se tornando mais gerais, foi necessário abrir mão dessa delimitação; somente num sentido muito restrito era possível postular uma unidade de cultura borguinhã; a França não borguinhã exigia, no mínimo, o mesmo tanto de atenção. E foi assim que, no lugar do reino borguinhão, surgiram os dois núcleos: a França e os Países Baixos, e isso em proporções bastante distintas. Pois numa análise da cultura medieval que estava em vias de desaparecimento, em geral o elemento holandês ficou muito diminuído em relação ao francês; com exceção dos campos em que apresenta um significado próprio: o da vida religiosa e das artes, citados mais detalhadamente. Não precisa ser justificado o fato de, no 16º capítulo, as fronteiras geográficas terem sido ligeiramente transpostas, pois evoquei como testemunhas em favor disso Ruysbroeck e Dionísio Cartuxo, Eckhart, Suso e Tauler.

Quão pouco me parece tudo o que li sobre os séculos XIV e XV em relação ao que ainda gostaria de ter lido. Como gostaria, além da relação dos personagens principais das várias orientações espirituais nas quais muitas vezes se baseia a representação, de ter incluído mais outros tantos. O mesmo desejo em relação aos historiadores, além de Froissard e Chastellain, os mais citados; entre os poetas, além de Eustache Deschamps; entre os teólogos, além de Jean Gerson e Dionísio Cartuxo; entre os pintores, além de Jan van Eyck – não somente pela delimitação de meu material, mas sobretudo pelo fato de que tais homens, devido à sua riqueza e à particularidade marcante de suas declarações, espelham, mais que tudo, o espírito daquela época.

As formas de vida e de pensamento foram as evidências usadas aqui. Captar o conteúdo essencial que repousa na forma: não será sempre essa a tarefa da pesquisa histórica?

Leiden, 31 de janeiro de 1919

Prefácio à segunda edição

Aquele que se vê diante da tarefa de preparar uma segunda edição do próprio trabalho deve escolher entre dois extremos: deixar o texto inalterado ou reescrevê-lo, o que significaria pesquisar e refletir novamente sobre todo o material. Seria demonstração de fraqueza se ele, ainda assim, persistisse pelo caminho do meio? A despeito de inúmeras modificações que inseri, não me sinto absolutamente satisfeito quanto ao objetivo de eliminar todas as falhas deste livro. O que nele fiz – além de torná-lo mais nítido, melhorar ou acrescentar alguma coisa – foi sobretudo moderar, suavizar e esclarecer.

Segundo opiniões diversas, eu teria adotado um único critério para escrever a história cultural dos Países Baixos borguinhões e, em fim de contas, teria ficado muito aquém disso. Quanto a esse aspecto, não pude mudar nada. Quanto ao objetivo da obra, remeto-me ao subtítulo e ao prefácio da primeira edição; já quanto à deficiência em unidade e ao caráter tímido que levou a esse mal-entendido, posso apenas pedir desculpas.

Leiden, 16 de maio de 1921

Prefácio à terceira edição

Nesta terceira edição as melhorias e complementações feitas foram incorporadas a partir da segunda edição alemã (1928), além de alguns acréscimos. Considero como a alteração mais importante a distribuição do conteúdo em vinte e dois capítulos, em lugar dos quatorze anteriores. A incorporação das ilustrações faz com que o livro fique conforme o aspecto físico das versões alemã, inglesa e sueca. O leitor holandês poderia encarar como uma ofensa o fato de também a ele ser oferecida uma tradução das citações mais importantes, uma vez que o francês antigo em geral exige pouco conhecimento do idioma. A intenção é resguardá-lo de pequenos erros, onde o uso linguístico quanto a significado ou formulação de frase seja diferente do uso cotidiano, e além disso um pouco de apoio não parecia ser de todo indesejado, pois o estilo dos séculos XIV e XV em muitos casos é

desalinhado e as frases não fluem bem. Com a máxima insistência, quero ainda esclarecer que essas traduções são de caráter meramente instrumental e em momento algum pretendem satisfazer exigências literárias, por menores que elas sejam.

Leiden, 20 de maio de 1928

Prefácio à quarta edição

Um livro redigido há um quarto de século, e cuja primeira edição já tenha mais de quinze anos, deve ser considerado concluído. Se ele encontrou o seu caminho, deixemos que ele o siga. Uma pequena complementação, sobretudo nas notas, aqui e ali um dado bibliográfico que surgiu posteriormente, é tudo o que o autor ainda se pode permitir. As ilustrações alteradas e acrescentadas, que não são insignificantes, podem ser consideradas a marca mais nítida a renovar esta quarta edição.

Leiden, 8 de fevereiro de 1935

Prefácio à quinta edição

Em que pese o fato de, no prefácio da quarta edição, eu ter me desincumbido de futuras revisões deste livro, sempre existe a possibilidade de lapidar um pouco mais um texto. Se o autor não notar em tempo hábil que cometeu um ou outro erro gramatical, às vezes outras pessoas podem diligentemente encontrá-los. A elas agradeço pelo fato de esta edição novamente poder ser chamada de uma edição revista.

Leiden, 12 de outubro de 1940

A veemência da vida

1

Quando o mundo era cinco séculos mais jovem, tudo o que acontecia na vida era dotado de contornos bem mais nítidos que os de hoje. Entre a dor e a alegria, o infortúnio e a felicidade, a distância parecia maior do que para nós; tudo que o homem vivia ainda possuía aquele teor imediato e absoluto que no mundo de hoje só se observa nos arroubos infantis de felicidade e dor. Cada momento da vida, cada feito era cercado de formas enfáticas e expressivas, realçado pela solenidade de um estilo de vida rígido e perene. Os grandes fatos da vida – o nascimento, o matrimônio, a morte – eram envoltos, por obra dos sacramentos, no esplendor do mistério divino. Mas também os menores – uma viagem, uma tarefa, uma visita – eram acompanhados de mil bênçãos, cerimônias, ditos e convenções.

Contra as calamidades e as privações, havia menos lenitivos do que agora; e elas eram mais opressivas e cruéis. O contraste entre a doença e a saúde era maior; o frio severo e a escuridão medonha do inverno eram males mais pungentes. Honra e riqueza eram desfrutadas com mais intensidade, mais avidez, pois destacavam-se da pobreza e da degradação circundantes com maior veemência do que hoje. Um manto de pele, um fogo brilhante na lareira, bebidas, pilhéria e uma cama macia ainda conservavam aquele alto apreço pelos prazeres da vida, que o romance inglês soube perpetuar vividamente. E todos os elementos da vida mostravam-se abertamente, com alarde e crueldade. Os leprosos chacoalhavam suas matracas e saíam em procissão, os mendigos lamuriavam-se nas igrejas e expunham suas deformidades. Cada estamento, cada ordem, cada ofício podia ser reconhecido por seus trajes. Os grandes senhores, venerados e invejados, jamais se deslocavam sem um aparato pomposo de armas e librés. Julgamentos, transações comerciais, casamentos e enterros, tudo se anunciava sonoramente com procissões, gritos, lamentos e música. O amante levava o símbolo de sua dama;

1.1 Vista para as torres de Bruges: *Prantear Cristo*, pelo Mestre da Lenda de Santa Lúcia (detalhe).

1.2 Gerard David, "Maria e Filho com santos e doador", com detalhes.

os membros de uma irmandade, seu emblema; um vassalo, as cores e os brasões de seu senhor.

Também entre a cidade e o campo imperava um nítido contraste. A cidade não se estendia, à maneira das nossas, em subúrbios desmazelados de fábricas enfadonhas e casas humildes. Ao contrário, fechava-se em seus muros, era compacta e eriçada com numerosas torres. **[1.1]** E por mais altas ou maciças que fossem as casas de pedra dos nobres ou dos comerciantes, o vulto altaneiro das igrejas dominava a silhueta da cidade. **[1.2]**

Assim como o contraste entre o verão e o inverno era mais severo do que para nós, também o era o contraste entre a luz e a escuridão, o silêncio e o ruído. A cidade moderna praticamente desconhece a escuridão e o silêncio profundos, assim como o efeito de um lume solitário ou de uma voz distante.

O contraste contínuo e as formas simbólicas com as quais tudo se imprimia na alma conferiam à vida cotidiana uma excitação e um poder de sugestão que se manifestavam nos ânimos instáveis de emotividade tosca, crueldade extrema e ternura íntima entre os quais se movia a vida urbana medieval.

Havia um único e inconfundível som que vencia sempre o clamor da vida agitada e que, por mais difuso que soasse, por um momento elevava tudo a uma esfera de ordem: o dobrar dos sinos. Na vida cotidiana, os sinos eram como espíritos protetores cujas vozes familiares ora

anunciavam o luto, a alegria, a paz ou a desordem; ora conclamavam, ora advertiam. Eram conhecidos por apelidos: a gorda Jacqueline, o pontual Rolando. Conhecia-se o significado dos toques. Ninguém era indiferente a esses sons, a despeito de seu uso excessivo. Durante o escandaloso duelo entre dois cidadãos de Valenciennes que, no ano de 1455, deixou em estado de alerta toda a cidade e toda a corte da Borgonha, o sino maior ressoou "horrorosamente" [*laquelle fait hideux à oyr*] durante toda a luta, como diz Chastellain.[1] Nas torres da igreja de Nossa Senhora de Antuérpia ainda se encontra o velho sino de alarme de 1316, chamado *Orida*, isto é, *horrida*, "horrível".[2] **[1.3]** Dizia-se "*sonner l'effroy*" ou "*faire l'effroy*" a propósito dos dobres de emergência;[3] a palavra, que significava originalmente "discórdia" – *exfredus* –, passou a designar o anúncio desse tipo de circunstância por meio de sinos e, finalmente, a emergência e o terror. Com que espanto formidável não se ouviam todas as igrejas e mosteiros de Paris soando seus sinos da manhã à noite, e ainda a noite inteira, para anunciar a eleição de um papa que poria fim ao Cisma ou um tratado de paz entre a Borgonha e os Armagnac.[4]

1.3 O sino de alarme Orida (1316) da torre de Nossa Senhora em Antuérpia: o sino tem um diâmetro de 1,37 m, com a inscrição: MAGISTER: JERADUS: DE LEODIO: ME: FECIT: ANNO: DOMINI: MCCCXVI: O: RIDA: VOCOR. [mestre Gerard van Luik me fez no ano do Senhor de 1316. Sou chamado de O Horrível.]

Também as procissões exerciam um efeito profundamente comovedor. Em tempos de medo, e esses eram frequentes, havia procissões diárias, semana após semana. Em 1412, quando a disputa fatal entre as casas de Orléans e Borgonha finalmente conduziu a uma guerra civil aberta e o rei Carlos VI empunhou a auriflama para lutar ao lado de João sem Medo contra os traidores Armagnac aliados à Inglaterra, ordenaram-se procissões diárias por toda a Paris enquanto o rei estivesse em território inimigo. **[1.4]** Duraram do final de maio até julho, a cargo de diferentes grupos, ordens, guildas, a cada vez por mais ruas, com mais relíquias: "as procissões mais piedosas jamais vistas na história" [*les plus piteuses processions qui oncques eussent été veues de aage de homme*]. Todos caminhavam, os pés descalços e o estômago vazio, os membros do Parlamento ao lado de pobres burgueses; quem podia levava uma vela ou uma tocha; e sempre havia muitas crianças pequenas. Também das aldeias ao redor de Paris vinham camponeses pobres, caminhando grandes distâncias a pé. Todos participavam ou assistiam "aos prantos, com muitas lágrimas, em grande devoção" [*en grant pleur, en grans lermes, en grant devocion*]. Quase sempre chovia torrencialmente.[5]

1.4 A auriflama era originalmente a mortalha de São Denis, mais tarde uma flâmula vermelha com estrelas douradas. Os franceses levam a auriflama consigo na batalha em Poitiers, 1356.

Havia ainda as entradas triunfais dos príncipes, preparadas com toda a maestria alusiva de que se dispunha. E, numa sequência ininterrupta, as execuções. O fascínio cruel e a compaixão grosseira diante do patíbulo eram um elemento de peso na dieta espiritual do povo. **[1.5]** Era um espetáculo da moral. Para crimes hediondos, a justiça inventara punições horríveis; em Bruxelas, um jovem incendiário e assassino foi acorrentado a uma estaca giratória no meio de um círculo de feixes de madeira em brasa. Com palavras comoventes, ele se apresentou como exemplo ao povo e tanto "enterneceu os corações, que todos se desfizeram em lágrimas de compaixão, e seu fim foi considerado o mais belo que jamais se vira" [*et tellement fit attendrir les coeurs que tout le monde fondoit en larmes de compassion, et fus sa fin recommandée la plus belle que l'on avait oncques vue*].[6] Em 1411, o senhor Mansart du Bois, um armagnac, decapitado em Paris durante o regime de terror dos duques da Borgonha, não somente perdoou de bom grado o carrasco (como este lhe rogara, seguindo a tradição), como ainda pediu que lhe desse um beijo: "havia uma multidão, e quase todos choravam lágrimas cálidas" [*foison de peuple y avoit, qui quasi tous ploroient à chaudes larmes*].[7] Muitas vezes, as vítimas eram grandes senhores; então o povo se deliciava ao testemunhar o rigor da justiça e a severa advertência quanto à inconstância das grandezas terrenas,

mais vividamente do que em qualquer pintura ou dança macabra. As autoridades cuidavam para que nada faltasse ao efeito do espetáculo: os senhores faziam seu triste desfile levando os símbolos de sua grandeza. Jean de Montaigu, *grand maître d'hôtel* do rei, vítima do ódio de João sem Medo, dirigiu-se ao cadafalso no alto de uma carroça, com dois arautos à frente; vestia seus trajes de gala, gorro, capa, calças metade brancas, metade vermelhas e esporas de ouro nos pés; e, ainda com as esporas de ouro, pendurou-se o corpo decapitado no patíbulo. O abastado cônego Nicolas d'Orgemont, vítima da vingança do partido Armagnac em 1416, é conduzido por toda Paris em uma carroça de lixo, trajando um gorro e um grande manto violeta, para assistir à decapitação de dois companheiros, antes de ser ele mesmo condenado à prisão perpétua, à base de "pão da dor e água da angústia" [*au pain de doleur et à eaue d'angoisse*]. A cabeça de mestre Oudart de Bussy, que se negara a assumir um lugar no Parlamento, foi exumada a mando de Luís XI e exposta na praça de Hesdin com um gorro escarlate forrado de pele, "à maneira dos conselheiros do Parlamento" [*selon la mode des conselleillers de parlament*], e alguns versos explicativos. O próprio rei escreve sobre o caso com humor implacável.[8]

1.5 Miniatura de Evert van Zoudenbalch na *Bíblia histórica*.

Mais raros que procissões e execuções eram os sermões dos pregadores itinerantes que vinham vez por outra chocar o povo com suas palavras. Nós, leitores de jornal, mal conseguimos imaginar o efeito violento da palavra sobre almas rústicas e ignorantes. Em 1429, o frei Ricardo, pregador popular que teve a honra de servir como confessor de Joana d'Arc, pregou em Paris por dez dias consecutivos. Começava às cinco horas da manhã e terminava entre dez e onze, quase sempre no Cemitério dos Inocentes – em cujas criptas foi pintado um mural com a cena famosa de Dança Macabra –, de costas para os ossuários; ao redor, nas arcadas, empilhavam-se crânios à vista de todos. Ao anunciar que seu décimo sermão seria o último, uma vez que expirara sua autorização para pregar, "os grandes e os humildes choraram tão penosa e sofridamente como se tivessem presenciado o enterro de seus entes mais próximos, e ele também chorou" [*les gens grans et petitz plouroient si piteusement et si fondement, commes s'ilz veissent porter en terre leurs meilleurs amis, et lui aussi*]. Chegada a hora da partida de Paris, o povo imaginou que o frei ainda faria um sermão dominical

em Saint Denis; em grandes hordas – talvez seis mil pessoas, segundo o Burguês de Paris – deixaram a cidade na noite de sábado para garantir um bom lugar e passaram a noite ao relento.[9]

Também os sermões do frade franciscano Antoine Fradin foram proibidos em Paris, uma vez que ele se pronunciara drasticamente contra o mau governo. Por isso mesmo, era querido pelo povo, que fez vigília noite e dia no mosteiro dos Cordeliers; as mulheres ficaram de guarda, armadas de freixos e pedras. Todos riam da proclama que proibia a vigília: o rei não sabe de nada! Quando Fradin, finalmente exilado, teve de deixar Paris, o povo o acompanhou até a saída da cidade, "gritando e suspirando por sua partida" [*crians et soupirans moult fort son departement*].[10]

Quando o santo dominicano Vicente Ferrer vem pregar, o povo, os magistrados, o clero – dos bispos aos prelados – recebem-no com cânticos de louvor. Ele viaja com um séquito numeroso que todas as noites, depois que o sol se põe, circula em procissão com cantos e flagelações. Em cada cidade, novos adeptos juntam-se ao grupo. Ferrer nomeava homens irrepreensíveis como intendentes e assim fazia organizar cuidadosamente os alojamentos e a alimentação do séquito. Um grande número de padres de diferentes ordens viaja com ele, sempre o auxiliando na tarefa de ouvir as confissões e celebrar a missa. Alguns notários também o acompanham, para intervir e formalizar o mais rápido possível a conciliação de disputas que o santo pregador promove em toda parte. O magistrado da cidade espanhola de Orihuela declara em carta ao bispo de Múrcia que teve de efetuar 123 reconciliações, das quais 67 eram casos de assassinato.[11] Onde Ferrer prega, é preciso uma estrutura de madeira para proteger a ele e a seus seguidores da pressão dos muitos que gostariam de beijar suas mãos ou suas vestes. A rotina de trabalho é interrompida quando ele faz seus sermões. Era raro que não levasse os ouvintes ao pranto; e, quando falava do Juízo Final, das penas infernais ou da Paixão de Cristo, tanto Ferrer como os ouvintes choravam tão copiosamente que ele era obrigado a se calar por um bom tempo, até que o pranto cessasse. Malfeitores se jogavam ao chão perante os presentes e confessavam em lágrimas seus grandes pecados.[12] Em 1485, quando o famoso Olivier Maillard fez os sermões da Quaresma em Orléans, tanta gente subiu aos telhados das casas que foram necessários 64 dias para os reparos.[13] Temos aqui o mesmo caráter dos *revivals* anglo-americanos e do Exército de Salvação, mas de forma desmesurada e

muito mais pública. Não é o caso de pensar que, na descrição do impacto que provocava Ferrer, seu biógrafo tenha introduzido algum exagero piedoso; o sóbrio e seco Monstrelet [1.6] retrata quase da mesma maneira o efeito que, em 1428, um certo frei Tomás, fazendo-se passar por carmelita e mais tarde desmascarado como impostor, causou com seus sermões no norte da França e em Flandres. Também ele foi bem recebido pelos magistrados, enquanto os nobres seguravam as rédeas de sua mula; também foram muitos – mesmo alguns senhores cujo nome Monstrelet menciona – os que, a fim de segui-lo aonde fosse, deixavam para trás casa e família. Os burgueses mais distintos elevaram para ele um trono e o adornaram com os tapetes mais suntuosos que podiam pagar.

1.6 O cronista Enguerrand de Monstrelet

Além da Paixão e do Juízo Final, era contra o luxo e a vaidade que os pregadores populares mais falavam às pessoas comuns. O povo, diz Monstrelet, era grato e devotado a frei Tomás por sua recusa da pompa e da ostentação, e particularmente pela censura que lançava sobre a nobreza e o clero. Ele costumava incitar os meninos (com promessas de indulgência, alega Monstrelet) a provocar as damas que se arriscavam a se misturar a seu público com arranjos de cabeça altos e pontudos, gritando: "*au hennin, au hennin!*".[14] As mulheres perderam a coragem de usar *hennins* e andavam de touca à maneira dos beguinos. "Mas, seguindo o exemplo do caracol", diz o cronista cheio de simpatia, "que recolhe as antenas quando alguém se aproxima e depois, quando não ouve mais nada, as põe para fora, assim também fizeram estas damas. Pois tão logo o pregador deixou o país, tornaram às antigas maneiras e esqueceram a doutrinação, e aos poucos retomaram suas velhas pompas, tão grandiosamente ou ainda mais do que antes" [*Mais à l'example du lymeçon lequel quand on passe près de luy retrait ses cornes par dedens et quand il ne ot plus riens les reboute dehors, ainsy firent ycelles. Car en assez brief terme après que ledit prescheur se fust départy du pays, elles mesmes recomencèrent comme devant et oublièrent sa doctrine, et reprinrent petit à petit leur viel estat, tel ou plus grant qu'elles avoient accoustumé de porter*].[15]

Tanto frei Ricardo como frei Thomas acendiam a fogueira das vaidades, assim como aconteceria em Florença, sessenta anos depois, por vontade de Savonarola, em proporções bem maiores e com enorme

prejuízo para a arte. Em Paris e no Artois, em 1428 e 1429, queimavam-se tão somente cartas, tabuleiros de jogos, dados, enfeites e joias, que homens e mulheres traziam de livre e espontânea vontade. Na França e na Itália do século XV, essas piras eram um elemento frequente nos tumultos causados pelos sermões de pregadores.[16] Eram a forma cerimonial em que se dava vazão ao arrependimento contrito pelas vaidades e prazeres, eram a estilização de um sentimento profundo sob a forma de um ato social e solene, nesses tempos em que tudo tende à estilizacão formal.

Devemos tentar imaginar essa sensibilidade, essa propensão às lágrimas e às reviravoltas espirituais, se quisermos captar o colorido e o vigor da vida de então.

Cenas de luto político pareciam responder a verdadeiras calamidades. No enterro de Carlos VII, o povo fica fora de si tão logo vê o féretro: todos os dignatários da corte "vestidos de luto fechado, que dava muita pena de ver; e a dor e a grande tristeza que se viam neles pela morte de seu senhor fizeram toda a cidade prantear e lamentar" [*vestus de dueil angoisseux, lesquelz il faisoit moult piteux veoir; et de la grant tristesse et courroux qu'on leur veoit porter pour la mort de leurdit maistre, furent grant pleurs et lamentacions faictes parmy toute ladicte ville*]. Seis pajens do rei montavam cavalos cobertos de veludo negro, e "sabe Deus o penoso e piedoso luto que guardavam por seu senhor!" [*et Dieu scet le doloreux et piteux dueil qu'ilz faisoient pour leur dit maistre!*]; de tão triste, um dos rapazes não comia ou bebia havia quatro dias, comentava o povo enternecido.[17]

Mas não só um grande luto, uma pregação vigorosa ou os mistérios da fé levavam o povo ao pranto. Também nas solenidades profanas vertiam-se torrentes de lágrimas. Um enviado do rei da França em visita a Filipe, o Bom, irrompe em lágrimas repetidas vezes em meio a seu pronunciamento. Quando o jovem João de Coimbra se despede da corte da Borgonha, todos caem no pranto, como nas boas-vindas ao delfim ou no encontro entre os reis da Inglaterra e da França em Ardres. Todos viram como Luís XI chorou ao entrar em Arras; e durante sua estada, ainda como delfim, na corte da Borgonha, Chastellain o descreve repetidamente aos soluços e lágrimas.[18] Certamente há exagero nessas descrições; deve-se compará-las a alguma coisa como "todos ficaram de olhos marejados" numa notícia de jornal. Em sua descrição do Congresso de Paz de Arras, em 1435, Jean Germain diz que, durante os discursos dos enviados, as pessoas caíam

no chão, sem palavras, suspirando, soluçando e chorando.[19] As coisas com certeza não devem ter sido assim, mas desse modo o bispo de Châlons pensava que deviam ser: no exagero via-se um fundo de verdade. Vale aqui o que vale para as torrentes de lágrimas sentimentais do século XVIII. O pranto era algo edificante e belo. De resto, quem de nós desconhece a comoção que um cortejo pode causar, por mais que o príncipe em questão nos deixe de todo indiferentes? Mas outrora uma tal emoção conjugava-se ao sentimento quase religioso de veneração pelo aparato e pela grandeza, provocando lágrimas sinceras.

1.7 Tabuleiro de xadrez e de gamão, marfim e marchetaria, c. 1465.

Um exemplo de outro domínio que não o das lágrimas, a saber, o da irascibilidade, talvez torne mais claro o contraste entre a sensibilidade do século XV e a do nosso tempo. É difícil imaginar um jogo tão pacífico e calmo quanto o xadrez. [1.7] Mas De la Marche diz que as rixas são comuns durante as partidas e que até "o mais calmo perde a paciência" [*et que le plus saige y pert patience*].[20] Uma querela entre filhos da casa real a propósito de uma partida de xadrez ainda parecia tão natural ao século XV quanto o fora nas canções de gesta.

A vida cotidiana ainda reservava um espaço ilimitado para a paixão ardente e a fantasia infantil. Desconfiando da veracidade das crônicas da época, o medievalista de hoje prefere se basear ao máximo em fontes oficiais e, com isso, corre às vezes o risco de cometer um erro grave. Os documentos têm pouco a dizer sobre o colorido que tanto distingue aqueles tempos dos nossos. Eles nos fazem esquecer o *pathos* vigoroso da vida medieval. Das paixões que colorem a vida medieval, os documentos em geral só conhecem duas: a cupidez e a violência. Quem não se surpreende diante da intensidade e da frequência com que a cupidez, as querelas, as vinganças figuram nas fontes jurídicas da época! Esses traços de comportamento só se tornam compreensíveis para nós em vista do tom geral de paixão que colore todos os domínios da vida. É por isso que os cronistas, por superficiais, vagos ou errôneos que sejam, permanecem indispensáveis para uma visão clara da época.

A vida ainda conservava o colorido das fábulas em vários de seus aspectos. Se os cronistas da corte, homens de educação e respeito,

que conheciam seus príncipes de perto, não eram capazes de ver e descrever as pessoas ilustres senão de forma arcaica e hierática, qual não terá sido o esplendor mágico da realeza aos olhos do ingênuo imaginário popular! Veja-se um exemplo desse colorido na obra de Chastellain. O jovem Carlos, o Temerário, ainda conde de Charolais, chega de Sluis a Gorkum e fica sabendo que seu pai, o duque, retirou-lhe a pensão e os benefícios. [1.8] Chastellain descreve então como o conde manda chamar todo o seu séquito, inclusive os ajudantes de cozinha, e lhes conta suas desgraças num discurso comovente, em que manifesta respeito pelo pai equivocado, preocupação com o bem-estar dos seus e amor por todos eles. O conde insta aqueles que têm meios próprios a esperar com ele por uma fortuna melhor; aos mais pobres, diz que estão livres para partir; caso venham a ouvir que a sorte do conde se reverteu, pede que "voltai, tereis vosso lugar de volta e sereis bem-vindos e eu vos recompensarei a paciência que tivestes comigo". "Ouviu-se então o clamor de vozes e lágrimas, e todos disseram de comum acordo: 'Todos nós, todos nós, senhor, viveremos e morreremos com o senhor'" [*Lors oyt-l'on voix lever et larmes espandre et clameur ruer par commun accord: "Nous tous, nous tous, monseigneur, vivrons avecques vous et mourrons"*]. Profundamente comovido, Carlos aceita sua lealdade: "Assim sendo, que vivam e sofram; e eu sofrerei por todos, antes que sintam falta de algo" [*Or vivez doncques et souffrez; et moy je souffreray pour vous, premier que vous ayez faute*]. Os nobres se adiantam e lhe oferecem todas as suas posses, "dizendo um, 'Tenho mil', e o outro, 'Tenho dez mil', e um terceiro, 'Tenho isto ou aquilo para vos dar e para esperar por vosso futuro'" [*disant l'un: j'ay mille, l'autre: dix mille, l'autre: j'ay cecy, j'ay cela pour mettre pour vous et pour attendre tout vostre advenir*]. E assim tudo continuou como sempre, e não faltou sequer um frango na cozinha.[21]

1.8 Rogier van der Weyden, retrato de Carlos, o Temerário.

O aformoseamento da cena é obviamente de Chastellain. Não sabemos até que ponto o relato estiliza o que realmente aconteceu. O que

importa é que ele vê o príncipe nas formas simples de uma balada popular; o acontecimento, narrado com sobriedade épica, é integralmente dominado pela motivação mais primitiva de fidelidade mútua.

A essa época, os mecanismos de governo e administração do Estado já haviam assumido formas complexas, mas no espírito popular a política ainda se materializa numas poucas figuras, simples e fixas. O imaginário político vigente era o da canção popular e do romance de cavalaria. Os reis da época são rotulados de acordo com um certo número de tipos, cada qual mais ou menos correspondente a um motivo das canções ou das histórias de aventura: o príncipe nobre e justo, o príncipe enganado por conselhos maldosos, o príncipe vingador da honra de sua linhagem, o príncipe amparado no infortúnio pela fidelidade de seus servos. Os súditos do fim da Idade Média, pagando impostos elevados mas sem direito a participar nas decisões sobre seu uso, desconfiam sempre que seu dinheiro será desperdiçado e não servirá ao bem comum da nação. Essa desconfiança se expressa em imagens simplificadas: o rei está cercado de conselheiros ambiciosos, o luxo e a opulência da corte real são a causa dos males da nação. Desse modo, as questões políticas ganham ares de fábula aos olhos do povo. Filipe, o Bom, sabia em que língua falar ao povo. Em 1456, durante as festividades que promoveu em Haia, mandou expor num quarto ao lado do Salão dos Cavaleiros um requintado serviço de louça no valor de 30 mil marcos de prata, a fim de impressionar os holandeses e frísios que talvez suspeitassem de sua falta de fundos para conquistar o bispado de Utrecht. Todos são convidados a admirar. [1.9] Além disso, foram trazidos de Lille dois baús de dinheiro, com 200 mil leões de ouro.[22] Quem quisesse podia tentar levantá-los – seria em vão. Pode-se imaginar uma mistura mais pedagógica de contas públicas com diversão de quermesse?

1.9 Esplendor de prata, Borgonha, c. 1440-1450.

A vida e os negócios dos príncipes ainda dispunham de um elemento fantástico que faz lembrar o califa das *Mil e uma noites*. Por vezes, os heróis se movem em meio a negociações políticas frias e calculistas com um ímpeto imprudente e um capricho pessoal que põem a perder sua vida e seus esforços. Eduardo III arrisca a si próprio, ao príncipe de Gales e aos interesses de sua nação para atacar uma frota mercante espanhola, como retaliação a um ato de pirataria marítima sem muita importância.[23] Filipe, o Bom, se empenha em ver um de seus arqueiros casado com a filha de um rico cervejeiro de Lille.

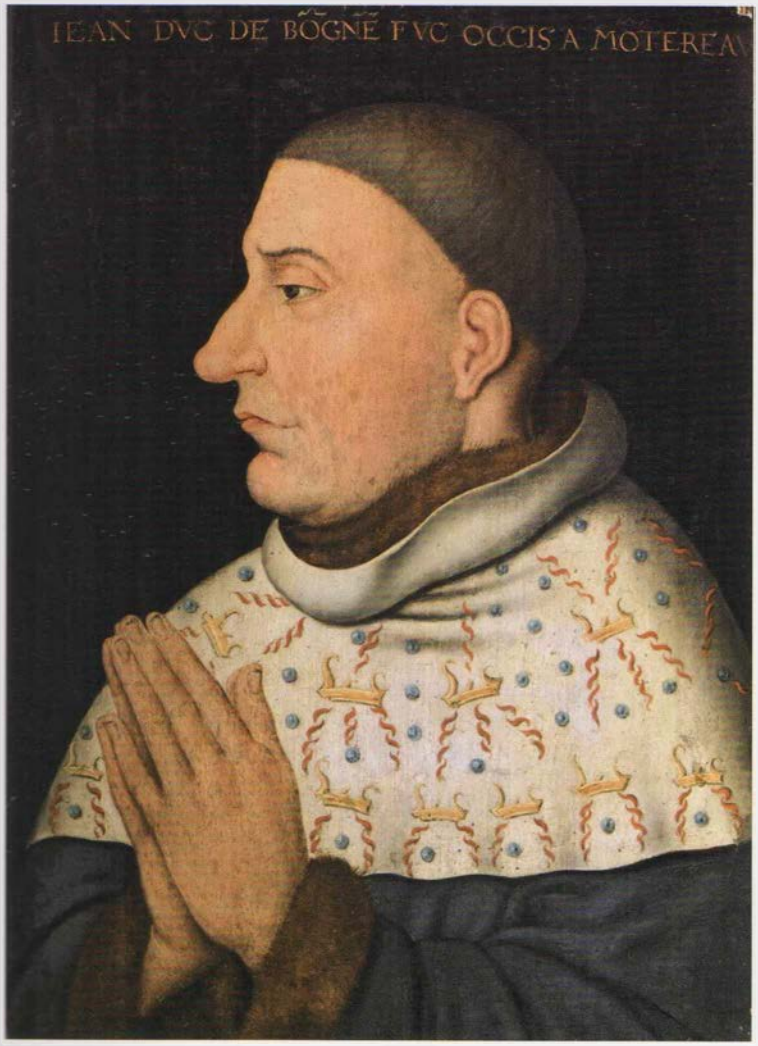
Quando o pai não consente e leva o caso ao Parlamento de Paris, o duque, tomado de ira, interrompe sem mais nem menos os trabalhos que o retinham na Holanda e empreende uma perigosa viagem marítima de Rotterdam a Sluis, pouco antes da Páscoa, para que sua vontade fosse satisfeita.[24] Numa outra ocasião, furioso por causa de uma briga com seu filho, saiu cavalgando de Bruxelas como um menino fugindo da escola e acabou passando a noite na floresta. Quando finalmente retorna, cabe ao cavaleiro Philippe Pot a perigosa tarefa de fazê-lo retornar ao juízo. O hábil cortesão encontra as palavras certas: "Bom dia, meu senhor, bom dia. O que ocorre? O senhor é agora o rei Artur ou o cavaleiro Lancelote?" [*Bonjour monseigneur, bonjour, qu'est cecy? Faites-vous du roy Artus maintenant ou de messire Lancelot?*].[25]

Quando os médicos prescrevem ao mesmo nobre que raspe a cabeça, o duque, à maneira de um califa, obriga todos os nobres a fazerem o mesmo e ordena a Peter van Hagenbach que corte os cabelos dos refratários.[26] O jovem rei de França, Carlos VI, sai disfarçado com um amigo, ambos montados num só cavalo, mistura-se à multidão para assistir à chegada de sua noiva, Isabel da Baviera, e acaba espancado pelos guardas.[27] Um poeta do século XV censura os príncipes que elevam o bobo da corte ou o menestrel à condição de conselheiro ou ministro, como foi o caso de Coquinet, bufão da corte da Borgonha.[28]

A política ainda não está completamente encerrada nos limites da burocracia e do protocolo: num piscar de olhos, o príncipe pode se livrar desses limites e tomar outro rumo. Assim, os monarcas do século XV vão repetidamente buscar conselho em assuntos de governo junto a visionários ascéticos e pregadores populares. Dionísio Cartuxo ou Vicente Ferrer faziam as vezes de conselheiros políticos; o espalhafatoso Olivier Maillard, pregador francês de Bruges, esteve envolvido nas negociações mais sigilosas entre cortes reais.[29] Assim sendo, um elemento de tensão religiosa mantém-se vivo nas mais altas esferas da política.

No final do século XIV e no início do século XV, o grande teatro dos príncipes parecia tomado por uma atmosfera sanguinolenta e romanesca, cheia de quedas repentinas do alto da majestade e da glória. Em setembro de 1399, o Parlamento inglês se reuniu em Westminster para ouvir que o rei Ricardo II, derrotado e aprisionado por seu sobrinho de Lancaster, renunciara à coroa; nesse mesmo mês e ano, os eleitores reunidos em Mainz depuseram o rei Venceslau de Luxemburgo – tão instável de espírito, tão incapaz de governar e tão excêntrico de caráter

quanto seu cunhado inglês, mas com um fim menos trágico. De fato, Venceslau viveu muitos anos ainda como rei da Boêmia, enquanto que à queda de Ricardo seguiu-se a sua misteriosa morte na prisão, o que fez pensar no assassinato de seu bisavô Eduardo II, setenta anos antes. A coroa não era, afinal, uma possessão carregada de perigos? No terceiro grande reino da cristandade, um louco, Carlos VI, ocupa o trono, e o país logo será partido ao meio numa selvagem disputa entre facções. Em 1407, a rivalidade entre as casas de Orléans e Borgonha irrompeu em luta aberta: Luís de Orléans, irmão do rei, é morto por mercenários contratados por seu primo João sem Medo, duque da Borgonha. [1.10]



1.10 Retrato de João sem Medo, possivelmente do pintor originário de Gelderland, Jan van Maelweel ou Jean Malouel.

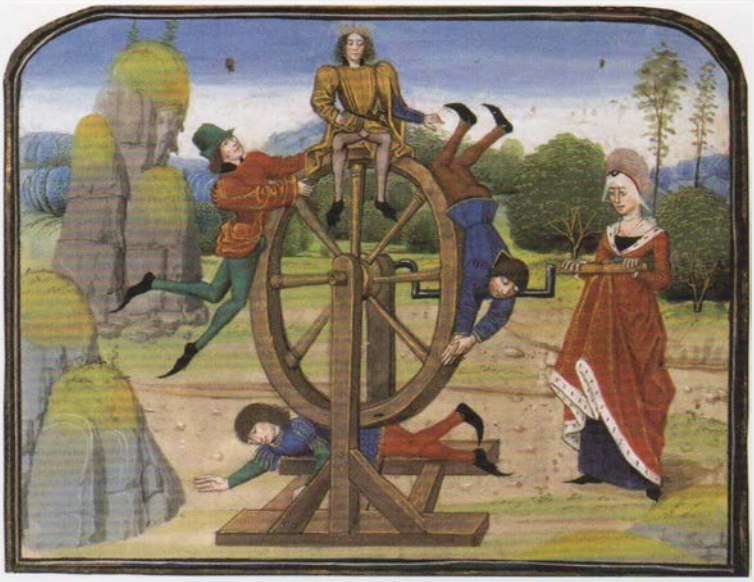
Cy dit enguerrā
comment quāt
le daulphin
eust visite tout
le pays de tou
raine et de berri il se cōmencea
a tirer a tout vingtmille com
batans a moustreau ou fault
yonne Et de la envoya tanc
guy du chastel a troyes devers
le duc de bourgongne a tout
aulcunes lettres signees de sa
main par lesquelles il lui es
crivoit moult affectueusemēt
que pour conclure et adviser
a la reparation du royaulme
et pour aulcuns grans af
faires qui merveilleusement
lui touchoient il voulsist ve
nir devers lui a moustreau

Doze anos mais tarde, a vingança: em 1419, João sem Medo é assassinado traiçoeiramente durante um encontro solene na ponte de Montereau. [1.11] Os dois assassinatos reais, com sua infindável sequela de vinganças e combates, conferiram a um século de história francesa um tom geral de ódio sombrio. O espírito popular vê os desgovernos da França à luz desse grande motivo dramático; não poderia haver outras causas senão as de ordem pessoal e passional.

Não bastasse isso, o perigo turco se fazia cada vez mais próximo e ameaçador. Em 1396, eles haviam destruído na batalha de Nicópolis o maravilhoso exército de cavaleiros franceses que avançara audaciosamente sob o comando do mesmo João da Borgonha, que era então conde de Nevers. Recorde-se, ainda, que a cristandade andava dividida pelo Cisma, que a essa altura já durava um quarto de século: dois papas, cada qual apoiado fervorosamente por uma fração dos países do Ocidente. Mais tarde, em 1409, quando o concílio de Pisa falhou na tentativa de restituir unidade à Igreja, seriam três a lutar pelo poder papal. "*Le Pappe de la Lune*": assim chamavam o obstinado aragonês Pedro de la Luna, que sob o nome de Bento XIII vivia em Avignon; como não terá soado delirante essa alcunha, "*Le Pappe de la Lune*", aos ouvidos do povo simples!

Durante aqueles séculos, vagavam pelas cortes principescas muitos reis destronados, na maioria das vezes de magros recursos, mas cheios de planos grandiosos, cercados pelo brilho do Oriente maravilhoso de onde vinham – Armênia, Chipre e logo Constantinopla –, cada qual encarnando um personagem da roda da Fortuna, que deitava por terra os reis, os cetros e os tronos. [1.12] René d'Anjou não pertencia a esse grupo, embora fosse também ele um rei sem coroa. Estava em posição segura, com suas preciosas possessões em Anjou e na Provença. E, todavia, ninguém personifica a incerteza e a inconstância do destino real melhor que esse príncipe da famíla real francesa, que sempre deixou passar as melhores oportunidades, que ambicionou as coroas da Hungria, da Sicília e de Jerusalém e que não obteve nada senão derrotas, fugas perigosas e longas prisões. O rei-poeta sem trono, que se divertia com poemas pastorais e miniaturas, devia ser de uma frivolidade profunda para que o destino não a tenha curado. Viu morrer quase todos os filhos, e a filha que lhe restou teve um destino que superou as trevas de sua própria fortuna. Passional, cheia de espírito e de ambição, Margarida de Anjou casou-se aos dezesseis anos de idade com o rei da Inglaterra, Henrique VI – mentalmente, um

1.11 João sem Medo é assassinado na ponte de Montereau. Miniatura da crônica de Monstrelet, Países Baixos do Sul, final do século XV.



1.12 A roda da fortuna no manuscrito de Christine de Pisan, *Epistre d'Othéa à Hector*

incapaz. A corte inglesa era um inferno de inimizades. Em nenhum lugar como na Inglaterra a vida política era tão eivada de suspeitas contra a família real, acusações contra os poderosos da corte, assassinatos secretos ou públicos – perpetrados como medida de segurança ou por mera intriga. Havia muito tempo Margarida vivia nesse clima de medo e perseguição, quando a querela entre York e Lancaster, a casa de seu marido, irrompeu em luta aberta e sangrenta. Margarida perdeu a coroa e as posses. Os vaivéns da Guerra das Rosas (1445-85) fizeram-na conhecer o perigo e a penúria. Finalmente a salvo na corte da Borgonha, contou em primeira mão a Chastellain, cronista da corte, sua história de adversidades e peregrinações: como ela e o filhinho tiveram de se entregar à piedade de um ladrão; como ela, querendo fazer uma oferenda numa missa, tivera de pedir uma moeda a um arqueiro escocês, "que, meio que a contragosto, tirou um ceitil da bolsa e o emprestou a ela" [*qui demy à dur et à regret luy tira un gros d'Escosse de sa bourse et le luy presta*]. O bom cronista, comovido, dedicou-lhe *Temple de Bocace*, "um pequeno tratado sobre a fortuna, sua inconstância e sua natureza enganosa" [*un petit traité de fortune, prenant pied sur son inconstance et déceveuse nature*];[30] **[1.13]** seguindo as fórmulas da época, quis dar ânimo à filha do rei fazendo desfilar uma sombria galeria de infortúnios reais. Nenhum dos dois tinha como saber que o pior ainda estava por vir: em Tewkesbury, no ano de 1471,

1.13 Margarida de Anjou e Henrique VI da Inglaterra estão sentados em frente a Giovanni Boccaccio, que, para consolá-los de sua sorte, narra-lhes a história da triste vida de homens outrora famosos. Miniatura de *Le Temple de Bocace* de Georges Chastellain, escrito com o mesmo propósito para Margarida, quando foi obrigada a permanecer exilada na corte da Borgonha.

os Lancaster foram derrotados definitivamente; o único filho de Margarida foi morto na batalha ou assassinado logo depois, seu marido foi morto em segredo; ela mesma passaria cinco anos na Torre de Londres antes de ser vendida por Eduardo VI a Luís XI, de quem se viu devedora e a quem teve de deixar toda a herança do pai, o rei René.

Se até a prole dos reis sofria tal sorte, que mais poderia fazer o Burguês de Paris senão acreditar nas histórias de coroas perdidas e reis exilados com que os vagabundos por vezes buscavam atrair atenção e caridade? Em 1427 apareceu em Paris uma tropa de ciganos se fingindo de penitentes, "um duque e um conde e mais dez homens, todos a cavalo" [*ung duc et ung conte et dix hommes tous à cheval*]. Os demais, cerca

de 120 pessoas, tiveram de ficar do lado de fora. Diziam vir do Egito e que o papa lhes ordenara uma penitência por terem desertado a fé cristã: deviam errar pelo mundo durante sete anos, sem poder dormir em nenhuma cama. No começo, eram 1200 pessoas, mas no caminho tinham visto morrer seu rei, sua rainha e muitos mais. Como único alívio, o papa determinara que todo bispo e abade lhes desse dez libras *tournois*. Os parisienses vinham em grande número olhar aquele povo estranho e deixavam que suas mãos fossem lidas pelas mulheres, que faziam o dinheiro mudar de bolso, "por arte mágica ou de outro modo" [*par art magicque ou autrement*].[31]

A vida dos príncipes acontecia numa atmosfera de aventura e paixão que não era meramente fruto do imaginário popular. O homem moderno mal consegue imaginar a que ponto o ânimo medieval podia ser desenfreado e inflamável. Quando só se consultam documentos oficiais, tidos corretamente como a fonte mais confiável de dados históricos, pode-se bem chegar a formar uma imagem da história medieval que não difere essencialmente de uma descrição da vida dos ministros e embaixadores do século XVIII. Mas falta a essa imagem um elemento importante: a paixão onipresente que impele os povos e os príncipes. Certamente, ainda hoje há um elemento passional na política, que no entanto, exceção feita aos momentos de revolução e guerra civil, encontra mais freios e impedimentos nos mecanismos complexos da vida social. No século XV, ele ainda afeta imediatamente o ato político, que volta e meia escapa ao cálculo objetivo. Quando a paixão e o poder se encontram, como no caso dos príncipes, então tudo ganha intensidade redobrada. É Chastellain que o diz sem rodeios: não é de surpreender que os príncipes vivam em inimizade, "porque os príncipes são homens, seus negócios são importantes e incisivos, suas naturezas são sujeitas a paixões como o ódio e a inveja, que moram em seus corações, devido ao orgulho em reinar" [*puisque les princes sont hommes, et leurs affaires sont haulx et agus, et leurs natures sont subgettes à passions maintes comme à haine et envie, et sont leurs coeurs vray habitacle d'icelles à cause de leur gloire en régner*].[32] Não será isso o que Burckhardt chamou "*das Pathos der Herrschaft*" [o *pathos* do poder]?

Quem quiser escrever a história da casa real da Borgonha terá de fazer soar, como tom fundamental do relato, o motivo da vingança, negro como o cadafalso, e que confere a todo ato, na corte como na batalha, o gosto amargo da vingança sombria e do orgulho ferido. Seria ingênuo querer voltar à visão simplista que o próprio século XV

1.14 Filipe, o Bom, da Borgonha, por Rogier van der Weyden.

tinha da história. Não seria o caso de reduzir a rivalidade secular entre a França e os Habsburgo à disputa entre Orléans e Borgonha, os dois ramos da casa de Valois. Ainda assim, a par da pesquisa sobre as causas políticas e econômicas, deve-se ter sempre em conta que, para espectadores e protagonistas, a vingança de sangue era o motivo crucial das ações e dos destinos dos príncipes e dos países. Filipe, o Bom, **[1.14]** é para eles sobretudo o vingador, "aquele que, para vingar o ultraje feito ao duque João, sustentou uma guerra de dezesseis anos" [*celluy qui pour vengier l'outraige fait sur la personne du duc Jehan soustint la gherre seize ans*].[33] Filipe impusera-se um dever sagrado: "buscar a vingança do morto enquanto Deus lhe permitisse, e nisso arriscar corpo e alma, riqueza e poder, julgando mais santo e agradável a Deus persegui-la do que abandoná-la" [*en toute criminelle et mortelle aigreur, il tireroit à la vengeance du mort, si avant que Dieu luy vouldroit*

permettre; et y mettroit corps et âme, substance et pays tout en l'aventure et en la disposition de fortune, plus réputant oeuvre salutaire et agréable à Dieu de y entendre que de le laisser]. E não se saiu bem o dominicano oficiante no funeral do duque assassinado, em 1419, que teve a ousadia de lembrar o dever cristão de perdoar.[34] Segundo De la Marche, a honra e a vingança deviam ser o ponto central da política, e mesmo para os súditos: todos os estados do duque clamavam por vingança, diz ele.[35]

O tratado de Arras, que em 1435 pareceu trazer a paz entre a França e a Borgonha, começa com a estipulação de penitências pelo assassinato de Montereau; fundar uma capela na igreja de Montereau, onde João fora primeiramente enterrado e onde se deveria cantar um réquiem diário, por toda a eternidade; erigir na mesma cidade uma cartuxa, uma cruz sobre a ponte em que se cometera o crime; rezar uma missa na igreja cartuxa de Dijon, onde os duques da Borgonha estão enterrados.[36] E tudo isso era apenas parte da penitência pública que o chanceler Rolin exigira em nome do duque: igrejas e capítulos não só em Montereau, mas também em Roma, Gent, Dijon, Paris, Santiago de Compostela e Jerusalém, com inscrições gravadas em pedra que narrassem o acontecido.[37]

Uma sede de vingança revestida de formas tão minuciosas devia ter raízes fundas na alma. E que outra coisa o povo teria podido entender melhor que esses motivos simples e primitivos de ódio e vingança a guiar a política de seus príncipes? A devoção ao príncipe tinha ainda uma natureza infantil, impulsiva; era um sentimento espontâneo de fidelidade e comunidade, uma extensão da antiga concepção que ligava os vassalos ao suserano, os homens a seu senhor, e que no calor da luta fazia arder uma paixão desenfreada. É um sentimento de partido, não um patriotismo. O fim da Idade Média é uma época de grandes lutas partidárias. Na Itália, os partidos se consolidam já no século XIII; na França e nos Países Baixos, eles surgem no século XIV. O estudioso da época não tarda a notar que os motivos políticos e econômicos não explicam exaustivamente a luta entre partidos. As oposições econômicas não são mais que construções esquemáticas impossíveis de deduzir dos documentos, nem com a melhor das intenções. Ninguém tentaria negar a presença de causas econômicas por trás desses grupos partidários; mas somos tentados a indagar se o ponto de vista sociológico não teria mais êxito que o político-econômico em explicar o conflito partidário na Idade Média tardia. O que as fontes permitem ver sobre o surgimento dos partidos é mais ou menos o seguinte: nos tempos feudais, veem-se

em toda parte rixas locais, sem outro motivo econômico além da inveja pela propriedade alheia. Não somente pela propriedade alheia, mas também pela glória alheia. Orgulho de família e desejo de vingança, mais a fidelidade apaixonada dos seguidores, são aqui as motivações primárias. À medida que o poder do Estado se consolida e expande, as disputas familiares veem-se ligadas à autoridade soberana e, num processo de aglomeração, dão origem aos partidos, que se baseiam tão somente em termos de solidariedade e honra comum. Entenderemos melhor esse fundamento se postularmos oposições econômicas? Quando um contemporâneo perspicaz declara que não há motivo racional para o ódio entre os Hoeksen e os Kabeljauwsen,[38] não temos por que dar de ombros com desdém e tentar ser mais sábios que ele. Não há de fato nada que explique bem por que os de Egmond eram Kabeljauws e os de Wassenaar eram Hoeks. Pois as diferenças econômicas entre as linhagens são, em primeira instância, produto de suas posições em relação ao príncipe como seguidores de um ou de outro partido.[39]

1.15 Suicídio da tia malvada de *Marieken van Nimwegen*.

A cada página da história medieval pode-se ler a que ponto a fidelidade aos príncipes podia chegar. O poeta do mistério *Marieken van Nimwegen* nos mostra como a tia maldosa de Marieken, depois de discutir furiosamente com as vizinhas sobre a disputa entre Arnold e Adolf de Gelre, põe a sobrinha para fora de casa e, mais tarde, arrependida, acaba por cometer suicídio quando o velho duque é libertado da prisão. [1.15] O poeta quer advertir contra os perigos do espírito de partido; seu exemplo é extremo, sem dúvida, mas dá conta do caráter passional desse espírito.

Há exemplos mais reconfortantes. No meio da noite, os magistrados de Abbeville fazem soar os sinos, pois um mensageiro de Carlos de Charolais acaba de chegar, pedindo que se reze pela cura do duque de Borgonha. Os burgueses assustados enchem as igrejas, acendem centenas de velas, ajoelham-se ou caem por terra, em lágrimas, enquanto os sinos dobram sem parar.[40]

Em 1429, quando a população de Paris, ainda favorável à Inglaterra e à Borgonha, descobre que frei Ricardo – que havia pouco lhes tocara

a alma com suas pregações – dedica-se a ganhar cidades para o partido Armagnac, passa a maldizê-lo por Deus e todos os santos; em vez da moeda de estanho com o nome de Jesus, que ele lhes dera, levam agora a cruz de Santo André, símbolo do partido da Borgonha. **[1.16 e 1.17]** Os parisienses voltam à prática dos jogos de azar, tão abominados por frei Ricardo, e "a despeito dele" [*en despit de luy*].[41]

1.16 Duque Filipe, o Bom, orando diante da cruz de Santo André.

Seria de se esperar que o cisma entre Avignon e Roma, não envolvendo nenhum artigo de fé, não despertaria paixões religiosas, pelo menos em países distantes de ambos os centros, onde só se sabia o nome dos papas e onde não havia nenhum envolvimento direto com eles. Mesmo nesses casos, o cisma logo ganha ares de caso partidário ou, mais ainda, de oposição entre fiéis e infiéis. Quando Bruges se submeteu ao papa de Avignon, um bom contingente abandona casa e cidade, negócio ou prebenda, para ir viver em Utrecht, Liège ou alguma outra área obediente a Urbano.[42] Antes da batalha de Rozebeke, em 1382, o comando do exército francês hesita em desfraldar diante dos rebeldes flamengos a auriflama, o estandarte real que só podia ser usado em guerras santas. A decisão é afirmativa: os flamengos são partidários de Urbano e, portanto, infiéis.[43] Em visita a Utrecht, o político e escritor francês Pierre Salmon não pôde encontrar nenhum padre que lhe permitisse celebrar a Páscoa, "pois diziam que eu era cismático e fiel a Bento, o antipapa" [*pour ce qu'ils disoient que je estoie scismatique et que je créoie en Benedic l'antipape*], de modo que ele vai se confessar sozinho numa capela, fingindo estar diante de um padre, e depois ouve a missa no convento dos cartuxos.[44]

O sentimento de partido e a fidelidade ao soberano eram reforçados pelo efeito sugestivo e poderoso dos símbolos, cores, emblemas, divisas e gritos de guerra que muitas vezes anunciavam assassinatos e que raras vezes eram sinal de ocasiões mais felizes. Em 1380, cerca de 2 mil pessoas foram ao encontro do jovem Carlos VI em sua entrada em Paris, todas vestidas de verde e branco. Entre 1411 e 1423, três vezes Paris trocou de símbolo: primeiro capuzes violeta com a cruz de

Santo André, depois capuzes brancos e, por fim, novamente capuzes violeta. Mesmo o clero, as mulheres e as crianças se vestiam assim. Em 1411, durante o reinado de terror dos duques da Borgonha em Paris, os sinos tocavam todo domingo para as excomunhões de partidários dos Armagnac; e houve padres que, nas missas ou nos batismos, persignavam-se na diagonal, seguindo a cruz de Santo André.[45]

A paixão cega pelo senhor e por seus interesses não deixava de exprimir também a certeza inquebrantável de que cada ato exige sua recompensa ou punição, o sentimento de justiça, sólido como um muro e duro como uma pedra, que era próprio do homem medieval. O sentimento de justiça ainda era três quartos pagão. Consistia em uma sede de vingança. A Igreja tentara temperar as modalidades de punição, insistindo na mansuetude, na paz, na clemência, ao mesmo tempo que exasperava a sede de justiça, acrescentando-lhe o horror ao pecado. Para o espírito violento, o pecado passa a ser aquilo que o inimigo faz. A ânsia por justiça chegou a seu ponto máximo impulsionada tanto pela noção bárbara de "olho por olho, dente por dente" como pelo horror religioso ao pecado; ao mesmo tempo, o dever do Estado de punir severamente parecia uma necessidade urgente. No fim da Idade Média, torna-se crônico o sentimento de insegurança, o medo que, a cada crise, exige das autoridades um reinado de terror. A ideia de que alguém possa se redimir de seus crimes aos poucos perde lugar, para se tornar um resquício quase idílico de uma boa índole antiga, à medida que se arraigava mais fortemente o conceito de que um crime era ao mesmo tempo uma ameaça para a sociedade e uma violência à majestade divina. O fim da Idade Média foi a época de ouro da justiça severa e da crueldade judiciária. Ninguém duvidava um instante que o criminoso merecia sua pena; todos ficavam profundamente satisfeitos quando o próprio príncipe ditava uma sentença. Volta e meia, o governo se lançava em campanhas de justiça severa, ora contra ladrões e salteadores, ora contra bruxas e feiticeiros, ora contra a sodomia.

1.17 A cruz de Santo André bem como a usada na vestimenta como insígnia de membro da ordem.

O que nos impressiona na crueldade judiciária do fim da Idade Média é menos a perversidade doentia que a alegria animalesca e embrutecida do povo, a atmosfera de quermesse. As pessoas de Mons compram o líder de um bando de ladrões a bom preço, para ter o prazer de esquartejá-lo, "com que o povo ficou mais feliz do que se o corpo de um santo tivesse ressucitado" ("*dont le peuple fust plus joyeulx que si un nouveau corps sainct estoit ressuscité*").[46] Durante a prisão

1.18 Maximiliano preso na casa de Craenenburg em Bruges, em 1488. À força, ele assiste à execução de seus partidários. Desenho colorido em *Historia Friderici et Maximiliani* de Joseph Grünpeck, 1514-16.

de Maximiliano em Bruges, em 1488, a bancada de tortura foi instalada na praça central, sobre uma plataforma elevada, para que o rei pudesse vê-la; **[1.18]** e o povo parece não se fartar de ver as torturas aplicadas aos magistrados suspeitos de traição, clamando para que a execução fosse retardada, a fim de desfrutar de novos tormentos.[47]

A mistura de crença e desejo de vingança podia levar a extremos nada cristãos, como prova o hábito, vigente na França e na Inglaterra, de negar ao condenado à morte não só o viático, mas também o direito à confissão: não se tratava de salvar-lhes a alma, mas sim de agravar a agonia diante da certeza das penas infernais. Em 1311,

o papa Clemente V instruíra em vão que se permitisse o sacramento da penitência. Philippe de Mézières insistiu mais de uma vez no ponto, primeiro junto a Carlos V da França, depois junto a Carlos VI. Mas o chanceler Pierre d'Orgemont, que Mézières chama de "*forte cervelle*", mais difícil de mover que uma pedra de moinho, dizia-se contra, e Carlos V, o rei sábio e pacífico, decidiu que, enquanto ele estivesse vivo, o hábito não seria mudado. Foi só quando a voz de Jean Gerson juntou-se à de Mézières que foi promulgado o edito real de 12 de fevereiro de 1397, permitindo a confissão dos condenados. Em Paris, Pierre de Craon, a quem se devia a decisão, mandou erguer uma cruz de pedras perto do cadafalso, onde os franciscanos poderiam assistir aos criminosos arrependidos.[48] Ainda assim, o antigo hábito não desapareceu da moral popular: pouco depois de 1500, o bispo de Paris, Etienne Ponchier, foi forçado a reeditar o estatuto de Clemente V. Em 1427, enforca-se na cidade um jovem salteador de sangue nobre. Na hora da execução, o tesoureiro do Regente vem manifestar todo o seu ódio ao acusado e não permite que se faça a confissão. Ele sobe a escada atrás do condenado, insulta-o, bate nele com um porrete e espanca o carrasco que exorta a vítima a pensar na salvação da alma. O carrasco assustado se apressa; a corda se rompe, o pobre criminoso cai por terra, quebra perna e costelas, e assim mesmo tem de novamente subir a escada.[49]

A Idade Média ignora os sentimentos que tornaram nossa noção de justiça mais tímida e hesitante: a noção de atenuantes, a noção de falibilidade, a responsabilidade social, a ideia de emendar em vez de punir. Ou quem sabe esses sentimentos não faltassem, mas se exprimissem nos súbitos impulsos de compaixão e perdão que por vezes refreavam a aplicação cruel da justiça. Em vez de penas menos severas, baseadas na noção de culpa parcial, a justiça medieval só reconhece dois extremos: a punição e o perdão. E, quando se perdoa, não se pergunta se o culpado merece a graça por algum motivo especial: todo crime, mesmo o mais flagrante, pode ser objeto da graça. Na prática, nem sempre a compaixão era o elemento decisivo. É surpreendente a indiferença com que os contemporâneos contam como a intervenção de um parente propicia uma "*lettre de rémission*". Ainda assim, a maioria dessas cartas trata de gente pobre do povo, que não tinha acesso a intermediários importantes.[50]

O contraste entre dureza e compaixão também rege a moral medieval fora do ambiente judiciário. De um lado, a mais apavorante

severidade para com os necessitados e desvalidos, de outro uma indizível ternura, um sentimento profundo de comunhão com os doentes, pobres e loucos, que encontramos, ao lado da crueldade, na literatura russa. O prazer nas execuções justifica-se até certo ponto por um sentimento de justiça cumprida. Mas na inacreditável e ingênua dureza, na troça atroz com que se observa a desgraça dos infelizes, falta qualquer elemento enobrecedor de justiça. O cronista Pierre de Fenin conclui a história do fim de um bando de ladrões com as palavras: "e todos riam à solta, pois tratava-se de gente pobre" [*et faisoit-on grant risée, pour ce que c'estoient tous gens de povre estat*].[51]

Em Paris, no ano de 1425, organiza-se um "*esbatement*" de quatro cegos armados que devem lutar por um porquinho. Um dia antes, os quatro desfilam pela cidade em armadura completa, conduzidos por um gaiteiro e um homem que leva um grande estandarte, em que estava pintado um porquinho.[52]

Velázquez conservou para nós os rostos profundamente tristes das anãs que faziam as vezes de bobos da corte na Espanha. Essas mulheres eram muito procuradas como objeto de diversão nas cortes do século XV. Durante os "*entremets*" das grandes festas da corte, elas expunham suas habilidades e suas deformidades. Madame d'Or, a anã de cabelos loiros de Filipe da Borgonha, era muito famosa; faziam com que lutasse contra o acrobata Hans.[53] Durante as celebrações do casamento de Carlos, o Temerário, com Margarida de York, em 1468, entra Madame de Beaugrant, "*la naine de Mademoiselle de Bourgogne*", fantasiada de camponesa, montada num leão dourado, maior que um cavalo. O leão abre e fecha a boca e canta uma canção de boas-vindas, a pequena camponesa é presenteada à jovem duquesa e posta sobre a mesa.[54] Se não nos chegaram queixas sobre o destino dessas pequenas mulheres, temos pelo menos os livros de contabilidade, que têm muito a dizer. Eles contam, por exemplo, como uma duquesa mandou buscar uma anã da casa dos pais dela, como a mãe ou o pai vieram trazê-la, como os dois às vezes vinham visitá-la e, nessas ocasiões, recebiam uma gorjeta. "Ao pai de Belon, a louca, que veio ver sua filha" [*Au pere de Belon la folle, qui estoit venu veoir sa fille*]. O pai voltava feliz para casa, orgulhoso da filha que servia na corte. No mesmo ano, um chaveiro de Blois produz para a duquesa dois colares de ferro, um "para prender Belon, a louca, e outro para amarrar o pescoço da macaca da senhora duquesa" [*pour attacher Belon la folle at l'autre pour mettre au col de la cingesse de madame la Duchesse*].[55]

Podemos imaginar o tratamento que se dispensava aos loucos a partir de uma crônica a respeito de Carlos VI, que, sendo rei, certamente foi objeto de um cuidado privilegiado, melhor do que aquele a que os outros estavam sujeitos. Ninguém pensara em nada melhor do que surpreendê-lo com doze homens pintados de negro, como diabos que viessem buscá-lo.[56]

Há na insensibilidade daqueles tempos algo de "ingênuo", que quase nos impede de condená-los. No meio de uma epidemia da peste que afligia Paris, os duques da Borgonha e de Orléans propõem instalar uma "*cour d'amours*", à guisa de distração.[57] Numa pausa em meio aos horrendos assassinatos dos Armagnacs em 1418, o povo de Paris institui na igreja de Saint-Eustache a irmandade de Santo André; todos, padres e leigos, levavam uma guirlanda de rosas vermelhas; a igreja se enchia de um perfume, "como se a tivessem lavado com água de rosas" [*comme s'il fust lavé d'eau rose*].[58] Com o fim dos processos de bruxaria que, em 1461, haviam assolado Arras como uma praga diabólica, os burgueses celebraram a vitória da justiça com uma competição de *folies moralisées*. Primeiro prêmio, uma flor de lis prateada; quarto prêmio, um par de capuzes; as vítimas torturadas já estavam mortas havia muito tempo.[59]

Dura e colorida, a vida era capaz de tolerar o odor misturado de sangue e rosas. Os homens, gigantes com cabeça de criança, viviam entre os terrores infernais e a diversão infantil, entre a dureza cruel e a ternura mais comovente. Era uma vida de extremos, entre a renúncia completa a toda alegria mundana e o amor mais delirante ao bom e ao prazeroso, entre o ódio sombrio e a bondade risonha.

Pouco nos chegou do lado claro dessa vida, como se toda a doçura feliz e serenidade de espírito do século XV se houvessem fundido em sua pintura e cristalizado na pureza etérea de sua grande música. O riso daquelas gerações pereceu, sua generosa vontade de viver e sua felicidade despreocupada persistem apenas na canção popular e na farsa. É o bastante para adicionar à nossa nostalgia da beleza efêmera de outros tempos um anseio pelo brilho solar do século dos Van Eyck. Mas quem se aprofunda no estudo desses tempos logo percebe que é difícil prender-se ao aspecto feliz. Pois fora da esfera da arte reina a escuridão. Nas advertências dos sermões, nos suspiros cansados da literatura erudita, no relato monótono das crônicas e documentos oficiais, de todos os lados gritam os terríveis pecados e se lamenta a miséria.

Desde a Reforma, os pecados capitais de soberba, ira e avareza não são mais vistos com a sanguinolência púrpura e a audácia sem pudor com que passeavam entre a humanidade no século XV. A desmedida soberba da Borgonha! A história inteira dessa linhagem – desde os feitos de bravura cavaleiresca com que tem início a fortuna do primeiro Filipe, passando pela amarga inveja de João sem Medo e pelo sombrio desejo de vingança após sua morte, através do longo verão daquele outro Magnífico, Filipe, o Bom, e até a louca obstinação com que o ambicioso Carlos, o Temerário, cai – não seria esse um poema de soberba heroica? Seus países foram os mais fortes do Ocidente: Borgonha, dotada de um caráter pesado como seu vinho, "*la colérique Picardie*", a voraz e rica Flandres. Enquanto, nas mesmas terras, o esplendor da pintura, da escultura e da música floresce, o mais baixo direito de vingança e a mais violenta barbárie grassam livremente entre nobres e burgueses.[60]

Nenhum mal foi tão conhecido daqueles tempos quanto a avareza. Se a soberba é o pecado dos tempos antigos, a avareza é o pecado dos novos tempos. A soberba é o pecado da era feudal e hierárquica, em que propriedade e riqueza eram pouco móveis. O poder não está incondicionalmente ligado à riqueza; o poder é mais pessoal e, para ser reconhecido, deve se manifestar em grandes demonstrações, em séquitos numerosos, em aparato. A sensação de superioridade é alimentada continuamente no pensamento feudal e hierárquico por formas vívidas: vênias e homenagens, juras de fidelidade e pompa impostada, que, juntas, dão a ver a preeminência como alguma coisa de real e de justificada.

A soberba é um pecado simbólico e teológico, que está na raiz das concepções de vida e de mundo. A soberba era a origem de todo o mal; a soberba de Lúcifer fora o começo e a causa de sua perdição. **[1.19]** Assim pensara Santo Agostinho, e todos os que o sucederam: a soberba é a fonte de todos os pecados, eles brotam dela como a raiz e o tronco.[61]

Mas além da passagem dos Evangelhos que confirmava essa visão – "*A superbia initum sumpsit omnis perditio*"[62] –, havia uma outra: "*Radix omnium malorum est cupiditas*".[63] A partir daí, podia-se ver a avareza como raiz de todo o mal. Pois a *cupiditas*, que não tem lugar na série dos pecados capitais, era entendida como *avaritia*.[64] O século XIII parece acreditar que a avareza desenfreada é a perdição do mundo, desbancando assim a soberba como o primeiro e mais nefasto dos pecados. A antiga preeminência teológica da *superbia* recua diante do coro de

1.19 A queda de Lúcifer em *Les Très riches heures du Duc de Berry*.

vozes, sempre mais volumoso, que culpa a avareza por toda a desgraça dos tempos. E como Dante a amaldiçoou: "*La cieca cupidigia!*".

Falta à avareza o caráter simbólico e teológico da soberba; ela é um pecado natural e material, um puro impulso terreno. Ela é o pecado de uma época em que a circulação monetária transformou o exercício do poder, em que a dignidade humana se reduziu a um cálculo aritmético. Abriu-se um campo mais vasto à satisfação dos desejos e à

acumulação de tesouros. E esses tesouros ainda não possuem a intangibilidade fantasmagórica que os bancos modernos deram ao capital: o ouro ainda domina as imaginações. E o uso da riqueza ainda não tem o caráter automático e mecânico do investimento contínuo de capital: a satisfação ainda se move entre os extremos da avareza e da dissipação. Na dissipação a avareza se une à antiga soberba, que ainda se mantinha forte e viva: o pensamento hierárquico feudal ainda não perdera seu esplendor, o desejo de brilho e pompa, refinamento e magnificência continuava a arder.

Justamente o vínculo com a soberba confere à avareza do fim da Idade Média um caráter imediato, passional e exasperado que parece ter se perdido nos tempos posteriores. O protestantismo e o Renascimento deram-lhe um conteúdo ético: ela foi legalizada como fator de prosperidade. Ela perdeu seu estigma na mesma medida em que perdeu prestígio o desdém pelos bens terrenos. Em contraste, o espírito medieval só podia pensá-la nos termos de uma oposição insolúvel entre avareza pecaminosa e caridade ou pobreza voluntárias.

Na literatura e nas crônicas da época, no ditado popular como no tratado religioso, ressoam o ódio amargo aos ricos, o protesto contra a avareza dos grandes. Por vezes, há um vago prenúncio da noção de luta de classes, expressa nos termos da indignação moral. A esse respeito, tanto os documentos oficiais como as fontes narrativas nos transmitem um mesmo tom da vida – pois em todos os autos de processos se evidencia a mais impiedosa avareza.

Em 1436, os serviços de uma das igrejas mais frequentadas de Paris foram interrompidos por 22 dias, depois de dois mendigos terem se envolvido numa briga e profanarem o templo com seu sangue; o bispo não quis reconsagrá-la enquanto não recebesse uma certa quantia dos miseráveis, que não tinham um tostão. O bispo, Jacques du Châtelier, tinha reputação de "homem muito pomposo, ambicioso, mais mundano do que sua posição pediria" [*ung homme très pompeux, convoicteux, plus mondain que son estat ne requeroit*]. Mas tudo se repetiu em 1441, sob seu sucessor, Denys de Moulins: dessa vez, os enterros e as procissões no Cemitério dos Inocentes, o mais famoso e procurado de Paris, foram suspensos por quatro meses, pois o bispo exigia mais do que a Igreja podia pagar. Esse bispo passava por um "homem de pouca misericórdia, e dizia-se que tinha mais de cinquenta processos no Parlamento, pois dele não se conseguia nada sem processo" [*homme très pou piteux à quelque personne, s'il recevoit*

argent ou aucun don qui le vaulsist, et pour vray on disoit qu'il avait plus de cinquante procès en Parlement, car de lui n'avoit on rien sans procès].[65] É preciso ter em mente a história dos *nouveaux riches* daquele tempo, de uma certa família d'Orgemont, por exemplo, com toda a sua baixeza e ganância, para que se possa entender o ódio do povo e a ira dos pregadores e poetas.[66]

O povo não podia ver sua própria sorte e os acontecimentos daqueles dias senão como uma sequência infinita de abuso e extorsão, guerras e pilhagem, carestia, miséria e pestilência. A forma crônica que a guerra costumava assumir, a insegurança na cidade e o campo em mãos de malfeitores, a ameaça perpétua de uma justiça dura e parcial e finalmente o medo do Inferno, dos demônios e das bruxas mantinham vivo um sentimento de incerteza geral que conferia tons sombrios ao cenário da vida. E não é apenas a vida dos pobres e desvalidos que parece precária; também entre os nobres e magistrados as reviravoltas mais drásticas e os perigos contínuos são quase a regra. Mathieu d'Escouchy, natural da Picardia, é um historiador como tantos que o século XV produziu: sua crônica, simples, precisa, imparcial, cavaleiresca e moralizante, faz pensar num autor honrado que dedicou seus talentos ao trabalho historiográfico. Mas que vida não veio à tona por obra do editor de sua obra![67] Mathieu d'Escouchy começa a carreira de magistrado como conselheiro, notário, jurado, aguazil da cidade de Péronne, entre 1440 e 1450. Ele logo se envolve numa disputa com a família do procurador da cidade, Jean Froment, que resulta em uma série de processos. Por sua vez, o procurador persegue D'Escouchy por fraude e assassinato, e ainda por "excessos e abusos" [*excez et attemptaz*]. O aguazil revida, abrindo um processo de bruxaria contra a viúva do inimigo; mas a mulher consegue um mandado que força D'Escouchy a entregar a investigação à justiça. O caso chega ao Parlamento de Paris, e o historiador é encarcerado pela primeira vez. Nós o encontraremos seis outras vezes na prisão; numa outra ocasião, será prisioneiro de guerra. Trata-se sempre de crimes sérios, e mais de uma vez ele será posto a ferros. A escalada de acusações entre as duas famílias acaba num embate violento, quando o filho de Froment fere D'Escouchy. Cada qual contrata mercenários para pôr fim à vida do outro. Quando os documentos finalmente se calam sobre essa querela, têm início outras mais. O aguazil é ferido por um monge; surgem novas acusações, até que, em 1461, D'Escouchy se muda para Nesle, sob suspeita de vários crimes. O que

não o impede de fazer carreira: ele chega a ser aguazil de Ribemont, procurador do rei em Saint Quentin, e finalmente ganha um título de nobreza. Depois de novos ferimentos, prisões e penas, nós o encontramos em vestes militares: em 1465, ele luta pelo rei em Montlhéry contra Carlos, o Temerário, e cai prisioneiro. Volta mutilado e se casa, sem por isso começar uma vida tranquila. Damos com ele a caminho de Paris, para onde é levado sob acusação de falsificar selos reais e "como ladrão e assassino" [*comme ladron et murdrier*], numa nova disputa com o magistrado de Compiègne; submetido à tortura, ele confessa sua culpa sem possibilidade de recurso, é condenado, reabilitado e novamente sentenciado, quando então os rastros de sua existência de ódio e perseguição desaparecem dos documentos oficiais.

1.20 François Villon.

Onde quer que se investigue a biografia das pessoas mencionadas nas fontes da época, surgem imagens de uma vida terrivelmente agitada. Leiam-se, por exemplo, as informações que Pierre Champion colecionou sobre as figuras que Villon menciona em seu *Testamento*[68] **[1.20]** ou as anotações de Tuetey no *Diário do Burguês de Paris*. São processos, crimes, disputas e perseguições sem fim. E essas são vidas comuns, saídas de documentos jurídicos ou religiosos. Crônicas como a de Jacques du Clercq – uma coleção de crimes – ou diários como o de Philippe de Vigneulles, cidadão de Metz,[69] talvez deem uma ideia negra demais do que foi a época; e mesmo as "*lettres de rémission*", que põem a nu a vida cotidiana com tanta precisão e vividez, bem podem, por seu contexto judicial, iluminar exclusivamente o lado ruim da vida. Mas cada novo exemplo, tirado dos materiais mais variados, confirma essa imagem negra.

Esse é um mundo mau. A chama do ódio e da violência arde vigorosamente, a injustiça reina, o demônio cobre com suas asas negras a terra em trevas. Todos esperam o fim iminente de tudo. Mas a humanidade não se converte; a Igreja combate em vão, e em vão se lamentam e exortam os pregadores e os poetas.

Notas

1 Georges Chastellain, *Oeuvres*, Kervyn de Lettenhove (ed.), 8 vols. Bruxelas: 1863-66, v. III, p. 44.

2 *Antwerpen's Onze-Lieve-Vrouwe-Toren*. Antuérpia, 1927, pp. XI, 23.

3 Chastellain, op. cit., v. II, p. 267; Olivier de la Marche, *Mémoires*, Beaune e d'Arbaumont (ed.). Paris: Société de l'histoire de la France, 1883-88, v. II, p. 248.

4 *Journal d'un bourgeois de Paris*, A. Tuetey (ed.). Paris: Publications de la Société d'histoire de Paris, doc. n. III, 1881, pp. 5, 56.

5 Id., ibid., pp. 20-24; Cf. também *Journal de Jean de Roye, dite Chronique scandaleuse*, B. de Mandrot (ed.), Paris: Société de l'histoire de la France, 1894-96, v. I, p. 330.

6 Chastellain, op. cit., v. III, pp. 403, 461.

7 Jean Juvenal des Ursins, *Chronique* [1412], Michaud e Poujoulat (eds.). Nouvelle collection des mémoires, s.d., v. II, p. 474.

8 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., pp. 6, 70; Jean Molinet, *Chronique*, Buchon (ed.), Coll. de chorn. nat., 1827-28, v. II, p. 23; *Lettres de Louis XI*, Vaesen, Charavay, de Mandrot (eds.). Paris: Société de l'histoire de la France, 1883-1909, 2 vols., 20 abr. 1477, v. VI, p. 158; *Chronique scandaleuse*, op. cit., v. II, pp. 47, 364.

9 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., pp. 234-37.

10 *Chronique scandaleuse*, op. cit., v. II, pp. 70, 72.

11 Apud M. M. Gorce, *Saint Vincent Ferrier*. Paris, 1924, p. 175.

12 "Vita auct. Petro Ranzano O. P." [1455], *Acta santorum Apr.*, t. I, pp. 494 ss.

13 J. Soyer, "Notes pour servir à l'histoire littéraire. Du succès de la prédication de frère Olivier Maillart à Orléans en 1485", in *Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais*, v. XVIII, 1919, apud *Revue historique*, t. CXXXI, p. 351.

14 Penteado cônico, sobre o qual se jogava um véu. [N.T.]

15 Enguerrand de Monstrelet, *Chroniques*, Douët d'Arcq (ed.). Paris: Société de l'histoire de la France, 1857-63, v. IV, pp. 302-06.

16 Wadding, *Annales Minorum*, v. X, p. 72; K. Hefele, *Der heilige Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien*. Freiburg: Herder, 1912, pp. 47, 80.

17 *Chronique scandaleuse*, op. cit., v. I, pp. 22, 1461; Jean Chartier, *Histoire de Charles VII*, D. Godefroy (ed.). 1661, p. 320.

18 Chastellain, op. cit., v. III, pp. 36, 98, 124-25, 210, 238-39, 247, 474; Jacques du Clercq, *Mémoires* [1448-1467], de Reiffenberg (ed.). Bruxelas, 1823, v. IV, p. 40, v. II, pp. 280, 355, v. III, p. 100; Jean Juvenal des Ursins, op. cit., pp. 405, 407, 420; Molinet, op. cit., v. III, pp. 36, 314.

19 Jean Germain, "Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae", in Kervyn de Lettenhove (ed.), *Chroniques Relatives à l'Histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgondie. Collection des chroniques belges*, 1876, v. II, p. 50.

20 De la Marche, op. cit., v. I, p. 61.

21 Chastellain, op. cit., v. IV, pp. 333 ss.

22 Id., ibid., v. III, p. 92.

23 Jean Froissart, *Chroniques*, S. Luce e G. Raynaud (eds.). Paris: Société de l'histoire de la France, 1869-99, v. IV, pp. 89-93.

24 Chastellain, op. cit., v. III, pp. 85 ss.

25 Id., ibid., v. III, p. 279.

26 De la Marche, op. cit., v. II, p. 421.

27 Jean Juvenal des Ursins, op. cit., p. 379.

28 Martin le Franc, *Le Champion des dames*, apud. G. Doutrepont, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Paris: Champion, 1909, p. 304.

29 *Acta Santorum*, v. I, p. 496; A. Renaudet, *Préréforme et humanisme à Paris, 1494-1517*. Paris: Champion, 1916, p. 163.

30 Chastellain, op. cit., v. IV, pp. 300 ss., v. VII, p. 73; cf. Thomas Basin, *De rebus gestis Caroli VII et Lud. XI historiarum libri XII*, Quicherat (ed.). Paris: Société de l'histoire de la France, 1855-59, v. I, p. 158.

31 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., p. 219.

32 Chastellain, op. cit., v. III, p. 30.

33 De la Marche, op. cit., v. I, p. 89.

34 Chastellain, op. cit., v. I, p. 82, 79; Monstrelet, op. cit., v. III, p. 361.

35 De la Marche, op. cit., v. I, p. 201.

36 Id., ibid., v. I, p. 207.

37 Chastellain, op. cit., v. I, p. 196.

38 Basin, op. cit., v. III, p. 74.

39 Minha concepção não exclui absolutamente os fatores econômicos e não deve ser lida como protesto contra a explicação histórica de inspiração econômica; vale citar as palavras de Jaurès: "Mas as lutas de classes não são tudo na história, há também as lutas de partidos. Pois, para além dos antagonismos e das afinidades econômicas, formam-se agrupamentos movidos pela paixão, pelo prestígio, pelo domínio, que disputam o cenário histórico e causam grandes comoções". Cf. Jean Jaurès, *Histoire socialiste de la Révolution française*. Paris: J. Houff, v. IV, p. 1458.

40 Chastellain, op. cit., v. IV, p. 201; Cf. meu ensaio "Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef", in *Tien Studien*. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1926.

41 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., p. 242; cf. Monstrelet, op. cit., v. IV, p. 341.

42 Jan van Dixmude, *Cronike*, Lambin (ed.). Ypres, 1839, p. 783.

43 Froissart, op. cit., v. XI, p. 52.

44 *Mémoires de Pierre le Fruictier dit Salmon*, Buchon (ed.), 3ᵉ suppl. de Froissart, v. XV, p. 22.

45 *Chronique du Religieux de Saint Denis*, Bellaguer (ed.). *Collection des documents inédits*, 1839-52, 6 vols., v. I, p. 34; Jean Juvenal des Ursins, op. cit., pp. 342, 467-71; *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., pp. 12, 31, 44.

46 Molinet, op. cit., v. III, p. 487.

47 Id., ibid., v. III, pp. 226, 241, 283-287; De la Marche, op. cit., v. III, pp. 289, 302.

48 *Clementis V constitutiones*, livro V, título 9, c. 1; *Ioannis Gersonis opera omnia*, E. Dupin (ed.). 1728, v. II, p. 427; *Ordonnances des rois de France*, t. VIII, p. 122; N. Jorga, *Philippe de Mézières et la croisade au XIVᵉ siècle*. Paris: Bibliothèque de l'École des Hautes Études, fasc. 110, 1896, p. 438; *Chronique du Religieux de Saint Denis*, op. cit., v. II, p. 533.

49 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., pp. 223, 229.

50 Jacques du Clercq, op. cit., v. IV, p. 265; Petit-Dutaillis, *Documents nouveaux sur les moeurs populaires et le droit de vengeance dans les Pays-Bas au XVᵉ siècle*. (Bibl. du XVᵉ siècle) Paris: Champion, 1908, pp. 7, 21.

51 Pierre de Fenin, *Mémoires*, Michaud e Poujoulat (eds.). Petitot, Nouvelle collection des mémoires VIII, v. II, p. 593; cf. o relato do bufão assassinado à p. 619.

52 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., p. 204.

53 Jean Lefèvre de Saint Remy, *Chronique*, F. Morand (ed.). Paris: Société de l'histoire de la France, 1876, v. II, p. 168; Laborde, *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle*. Paris, 1849-1853, v. II, p. 208.

54 De la Marche, op. cit., v. III, p. 133; Laborde, op. cit., v. II, p. 325.

55 Laborde, op. cit., v. III, p. 355, 398; Id., *Le Moyen-âge*, XX, 1907, pp. 194-201.

56 Jean Juvenal des Ursins, op. cit., pp. 438, 1405; cf. ainda *Chronique du Religieux de Saint Denis*, op. cit., v. III, p. 349.

57 A. Piaget, in *Romania* XX (1891), p. 417, e XXXI (1902), pp. 597-603.

58 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., p. 95.

59 Jacques du Clercq, op. cit., v. III, p. 262.

60 Id., ibid.; Petit-Dutaillis, op. cit., p. 131.

61 Hugo de São Vítor, *De fructibus carnis et spiritus*, Migne (ed.), in *Patrologia latina*, CLXXVI, p. 997.

62 Tobias, IV, 13.

63 I Timóteo, VI, 10.

64 Pedro Damião, *Epist. Lib. I, 15*, in Migne (ed.). *Patrologia latina* CXLIV, p. 233; *Contra philargyriam*, Migne (ed.). *Patrologia latina* CXLV, p. 533; Pseudo-Bernardo, *Liber de modo bene vivendi*, Migne (ed.). Patrologia latina CLXXXIV, p. 1266.

65 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., pp. 325, 343, 357.

66 L. Mirot, *Les D'Orgemont, leur origine, leur fortune*. Paris: Champion, 1913; P. Champion, *François Villon, sa vie et son temps*. Paris: Champion, 1913, v. II, pp. 230 s.

67 Mathieu d'Escouchy, *Chronique*, G. du Fresne de Beaucourt (ed.). Paris: Société de l'histoire de la France, 1863-64, v. I, pp. IV-XXXIII.

68 P. Champion, op. cit.

69 O diário foi editado por H. Michelant (Stuttgart: Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart, 1852); há uma nova edição, aos cuidados de C. Bruneau, *La Chronique de Philippe de Vigneulles*. Metz, 1927-29, que contém o diário.

Ly parle de la bataille de cressy en ponthieu dentre le roy de france et le roy dangleterre. Des arbalestriers qui lait si porterent. La mort du roy de behaigne. Des fais des princes. La response du roy edouard a son filz. La mort de maint prince et baron. Et comment le roy phelippe se retray. Le chapit. C. xxxvii.

Le roy dangleterre qui auoit ordonne ses gens darmes et ses archiers Et autres pietons des marches de galles et dailleurs en trois batailles tout a piet Et qui se seoient Jus a terre pour estre moins foulez au besoing comme dit est Incontinent quil vey les francois approchier Il commanda que tout homme se leuast si se leuerent ordonneement et se rengierent en leurs batailles Et celle du prince de galles tout premierement dont les archiers estoient en maniere dune herce Et les gens darmes tout au fons de la bataille Le conte de northentonne. Le conte darondel Le sire de ros. Le sire de ligi. Le sire de willeby. Le sire de basset. Le sire de saint aubin. Et plusieurs autres qui faisoient la seconde se tenoient sus esle moult bel et ordonneement pour conforter la bataille du prince sil besoingnoit Vous deuez scauoir que les grans seigneurs comme roys ducs princes contes et barons francois ne vindrent pas Jusques deuant les batailles des angloiz tous ensemble mais venoient lun deuant et lautre derriere sans ordre.

O anseio por uma vida mais bela

2

Toda época anseia por um mundo mais belo. Quanto mais profundos o desespero e a consternação diante de um presente incerto, tanto maior será esse desejo. No período final da Idade Média, o tom geral da vida é de amarga melancolia. A alegria de viver e a confiança na capacidade dos grandes atos, como ocorre na história renascentista e na iluminista, mal são notadas na esfera franco-borguinhã do século XV. Será que essa sociedade foi de fato mais infeliz do que outras? Às vezes pode-se acreditar nisso. Onde quer que se procure o legado dessa época – nos historiadores, nos poetas, nos sermões, nos tratados religiosos e em documentos notariais –, com poucas exceções, encontramos apenas lembranças de brigas, ódio, maldade, ganância, selvageria e miséria. Pergunta-se: essa época apreciava apenas crueldade, altivez e intemperança; será que para ela nunca houve uma doce alegria e uma felicidade tranquila? É bem verdade que cada época deixa mais rastros de seu sofrimento do que de sua felicidade. Suas desgraças se tornam sua história. Uma convicção talvez instintiva nos diz que a soma total de paz e de felicidade destinadas às pessoas não pode variar muito de uma época a outra. E o brilho da felicidade do final da Idade Média também não passou despercebido: ele sobreviveu na canção popular, na música, nos horizontes quietos da pintura de paisagem e nos rostos sóbrios dos retratos.

Mas no século XV ainda não era costume, dir-se-ia até que ainda não era de bom-tom, louvar a vida e o mundo.

Aqueles que enfrentavam a dura rotina diária e decidiam expressar sua opinião sobre a vida, costumavam somente citar tristeza e desespero. Viam o tempo tendendo ao fim e tudo o que é terreno, à perdição. O otimismo, que brotará no Renascimento para festejar o seu auge no século XVIII, ainda era estranho ao espírito francês do século XV. Quem são os que pela primeira vez se expressam com esperança e satisfação a respeito do próprio tempo? Não foram os poetas, muito

2.5 A vitória dos ingleses sobre os franceses na batalha de Crécy (1346). Miniatura do chamado *Breslauer Froissart*.

menos os pensadores religiosos ou os governantes, mas sim os estudiosos, os humanistas. É a glória da redescoberta da sabedoria antiga que primeiro arranca dos espíritos o júbilo sobre o presente: é um triunfo intelectual. O conhecido grito de alegria de Ulrich von Hutten, *O saeculum, O literae! Juvat vivere!* [Ó século, ó letras, viver é um prazer!], geralmente é interpretado de uma forma muito ampla. Trata-se antes do entusiasmo de um literato do que de um homem médio frente às coisas do mundo. Seria possível citar vários gritos de júbilo semelhantes provindos do início do século XVI, que falam sobre o esplendor da época, mas sempre se chegaria à conclusão de que se referem quase exclusivamente a um mundo intelectual restaurado e, de forma nenhuma, a manifestações ditirâmbicas da alegria de viver em toda a sua plenitude. Também a disposição de viver do humanista se vê ainda moderada pelo antigo distanciamento espiritual do mundo. Mais do que pelas palavras tão citadas de Hutten, pode-se conhecê-la por meio das cartas de Erasmo, escritas por volta de 1517. Mas esse otimismo, que nele provocava aqueles tons alegres, rapidamente enfraqueceria.

"É bem verdade", Erasmo escreve no começo de 1517 a Wolfgang Fabricius Capito,[1] "que não me apego tanto assim à vida, porque já vivi do modo que quis quase o suficiente – pelo menos entrei no meu quinquagésimo primeiro ano de vida –, talvez seja por eu não ver nada tão maravilhoso ou desejado nesta vida, algo fora do comum, que possa ser buscado por alguém que realmente acreditou no ensinamento da fé cristã de que uma vida muito mais feliz aguarda aqueles que abraçaram a devoção com todas as suas forças. Porém, hoje, eu gostaria de voltar a ser jovem por algum tempo, pela simples razão de que vejo surgir uma era dourada no futuro próximo." Em seguida, ele descreve como todos os soberanos da Europa são unânimes e inclinados à paz (tão preciosa para ele) e continua: "Eu me vejo compelido a ter uma esperança firme de que não só a ética honesta e a devoção cristã, mas também as letras puras e verdadeiras[2] e as ciências muito genuínas, vão reviver e desabrochar". Sob a proteção dos soberanos, é claro. "Graças à sua vontade piedosa é que vemos em todo lugar o despertar e o desabrochar de mentes esplêndidas, como em resposta a um dado sinal e, conspirando entre si para restaurar as boas letras [*ad reiituendas optima literas*]."

2.1 O cronista Olivier de La Marche.

Essa é a expressão pura do otimismo do século XVI, o ânimo fundamental do Renascimento e do Humanismo, algo bem diferente daquele prazer de viver imoderado, que normalmente consideramos a tônica do período. A aceitação de vida de Erasmo é tímida e de certa forma rígida, e sobretudo extremamente intelectual. E, de todo modo, trata-se de uma voz ainda pouco ouvida no século XV fora da Itália. Os espíritos na França e nas terras borguinhãs por volta de 1400 ainda gostam de lamentar-se em excesso da vida e de seu tempo. E curiosamente (mas não sem um paralelo: basta pensar no byronismo), quanto mais perto estavam da vida mundana, mais negro o seu ânimo. A expressão mais forte desse pessimismo, próprio da época, não foi obra daqueles que se isolaram para sempre em mosteiros ou em estudos, dando as costas ao mundo. São sobretudo os cronistas e os poetas das cortes que, carentes de cultura mais elevada e sem perspectivas de conseguir elucidar os mistérios da vida, queixam-se com frequência da corrupção do mundo e duvidam da paz e da justiça. Ninguém deplorou tanto a perda das boas coisas do mundo quanto Eustache Deschamps.

Temps de doleur et de temptacion,
Aages de plour, d'envie et de tourment,
Temps de langour et de dampnacion,
Aages meneur près du definement,
Temps plains d'orreur qui tout fait faussement,
Aages menteur, plain d'orgueil et d'envie,
Temps sanz honeur et sanz vray jugement,
Aage en tristour qui abrege la vie.[3]

Tempo de dor e tentação,
Época de pranto, inveja e tormento,
Tempo de langor e danação,
Época que se aproxima do fim,
Tempo cheio de horror, que tudo faz errado,
Época de mentiras, cheia de orgulho e inveja,
Tempo sem honra e sem julgamento verdadeiro,
Época de tristeza, que abrevia a vida.

Foi nesse tom que ele escreveu dezenas de suas baladas, variações monótonas e pouco entusiasmadas de um tema melancólico. Uma melancolia muito intensa deve ter reinado entre as classes mais altas para que a nobreza fizesse o seu poeta do cotidiano repetir esse tema tantas vezes.

Toute léesse deffaut,
Tous cueurs ont prins par assaut
Tristesse et merencolie.[4]

Toda a alegria falta,
Todos os corações foram tomados de assalto
Por tristeza e melancolia.

Três quartos de século depois de Deschamps, Jean Meschinot ainda canta no mesmo tom.

O miserable et très dolente vie!...
La guerre avons, mortalité, famine;
Le froid, le chaud, le jour, la nuit nous mine;
Puces, cirons et tant d'autre vermine
Nous guerrayent. Bref, misere domine
Noz mechans corps, dont le vivre est très court.

Ó vida miserável e tão infeliz!...
Temos guerra, morte e fome;
Calor e frio nos minam noite e dia:
Pulgas, sarna e outros vermes
Não param de nos atacar. Em suma, a miséria domina
Nosso corpo insignificante, cuja vida é muito curta.

Também ele expressa outra vez a amarga convicção de que tudo vai mal no mundo: a justiça está perdida, os grandes exploram os pequenos, e os pequenos uns aos outros. Sua hipocondria, segundo suas palavras, chega a levá-lo à beira do suicídio. Ele descreve a si mesmo:

Et je, le pouvre escrivain,
Au cueur triste, faible et vain,
Voyant de chascun le dueil,
Soucy me tient en sa main;
Toujours les larmes à l'oeil,
Rien fors mourir je ne vueil.[5]

E eu, o pobre escritor,
Com o coração triste, fraco e vão,
Ao ver a dor de cada um,
A preocupação toma conta de mim;
Sempre lágrimas nos olhos...
Não quero senão morrer.

Todas as manifestações do espírito de vida das classes elevadas testemunham uma necessidade sentimental de vestir de negro a própria alma. Quase todos declaram não ter visto nada além de desgraça, e que o pior ainda está por vir, que não gostariam de refazer o caminho já trilhado. "Eu, homem triste, nascido nas trevas do eclipse, chuva espessa de lamentação" [*Moi douloreux homme, né en eclipse de ténèbres en espesses bruynes de lamentation*], assim se apresenta Chastellain.[6] "Tanto sofreu La Marche" [*Tant a souffert La Marche*], foi o que o poeta da corte e cronista de Carlos, o Temerário, escolheu como aforismo; para ele a vida tem um gosto amargo, e seu retrato nos mostra os traços sombrios que tanto prendem a nossa atenção em diversos retratos dessa época.[7] **[2.1]**

Nenhuma vida desse tempo parece estar tão repleta de soberba terrena e ostensiva avidez – e, ao mesmo tempo, tão coroada de sucessos – quanto a de Filipe, o Bom. **[2.2]** Mas sob a sua glória também esconde-se o desânimo frente à vida. Quando lhe informaram sobre a morte do filho de um ano de idade, ele disse: "Tivesse Deus também querido que eu morresse tão jovem, eu me consideraria feliz".[8]

É notável o fato de que, nessa época, os significados de tristeza, reflexão séria e fantasia fundem-se na palavra "melancolia". A ponto

2.2 Filipe, o Bom, busto em bronze do século XV.

de parecer que qualquer ocupação séria do espírito precisaria levar a um estado sombrio. Froissart diz sobre Filipe de Artevelde, que estava refletindo sobre uma notícia que acabara de receber: "Depois de ter melancolizado [= meditado] por algum tempo, ele resolveu enviar uma resposta aos comissários do rei da França" [*quant il eut merancoliet une espasse, il s' avisa que il rescriproit aus commissaires dou roi de France*]. Deschamps fala de algo cuja feiura supera qualquer poder de imaginação: nenhum pintor é "*merencolieux*" o suficiente para ter condições de pintar a melancolia.[9] **[2.3]**

No pessimismo desses indivíduos saturados, desiludidos e cansados, existe um elemento religioso, mas de pouca importância. Certamente o seu desgaste com a vida também é reflexo da espera pelo fim do mundo, o qual, devido ao ressurgimento da pregação popular das ordens mendicantes por todos os cantos, havia se precipitado nos ânimos com uma nova ameaça e imaginação realçada. Os tempos sombrios e confusos, a miséria crônica das guerras eram bem apropriados para reforçar essa ideia. Parece que nos últimos anos do século XIV houve uma crença popular de que, desde o Grande Cisma, ninguém mais havia sido aceito no paraíso.[10] A aversão ao culto vaidoso das aparências da vida na corte amadurecia, preparando as

2.3 Albrecht Dürer, *Melancolia*, gravura.

pessoas para dizer adeus ao mundo. Mas esse estado de depressão, expresso por quase todos os ministros da corte e cortesãos, quase não tinha teor religioso. No máximo, as noções religiosas imprimiram um pouco de cor a uma sensacão geral de mal-estar. A inclinacão para escarnecer da vida e do mundo é um choro distante de uma convicção religiosa verdadeira. O mundo, diz Deschamps, é como um velho senil; primeiro era inocente; depois, por um longo tempo, tornou-se sábio, justo, honesto e valente:

Or est laches, chetis et molz,
Vieulx, convoiteus et mal parlant:
Je ne voy que foles et folz...
La fin s'approche, en verité...
Tout va mal...[11]

Agora ele é frouxo, mesquinho e mole,
Velho, ganancioso e maledicente:
Só vejo loucos e loucas...
O fim se aproxima, na verdade...
Tudo vai mal...

Não é só o desânimo com a vida, mas também o medo de viver, a recusa da vida diante das profundas e inevitáveis tristezas que a acompanham, a postura do espírito que, no budismo, forma a base de sua filosofia: um irresoluto dar-as-costas às dificuldades do dia a dia, medo e horror frente a preocupações, doença e velhice. Os feridos partilham esse medo com aqueles que nunca fraquejaram diante das tentações do mundo, porque sempre se esquivaram da vida.

Os poemas de Deschamps estão repletos dessa difamação mesquinha contra a vida. Felizes daqueles que não têm filhos, pois crianças pequenas não passam de gritaria, fedor, cansaço e preocupação; é preciso vesti-las, calçá-las e alimentá-las; estão sempre correndo o risco de caírem e se machucarem. Elas adoecem e morrem, ou crescem e tornam-se más; elas acabam na prisão. Nada além de trabalho e tristeza, nenhuma felicidade compensa as preocupações, dificuldades e gastos com a criação. E nada pode ser pior do que ter crianças deformadas. O poeta não emprega uma palavra sequer de amor: o deformado tem um coração mau, o que ele alega com base nas Escrituras. Feliz daquele que não é casado, pois a vida com uma mulher ruim é um inferno e, com uma boa, passa-se o tempo todo receando perdê-la. Deve-se evitar o infortúnio assim como se afastar da boa fortuna. Na velhice, esse poeta não enxerga nada além de sofrimento e repugnância, a lamentável decadência física e espiritual, o ridículo e o desagradável. O ser humano envelhece cedo, a mulher aos trinta e o homem aos cinquenta, e sessenta é o seu limite.[12] Quão

distantes estamos da idealização serena com que Dante descrevera a dignidade do nobre idoso em seu *Convivio*.[13]

Uma tendência à devoção, pouco presente em Deschamps, pode de certo modo tornar mais elevadas reflexões como essas sobre o medo de viver, mas mesmo assim o ânimo geral da maioria é certamente dominado pela desilusão e pelo pessimismo. De toda maneira, reprovações sérias a uma vida santa ecoam mais um elemento negativo do que uma vontade genuína de santificação. Quando o irrepreensível chanceler da Universidade de Paris e luminar da teologia, Jean Gerson, escreve um tratado destinado às suas irmãs, defendendo a excelência da virgindade, a sua argumentação inclui uma longa lista de sofrimentos e desastres ligados ao casamento. O marido podia ser um bêbado, um trapaceiro ou um avarento. E se fosse bom e justo, uma desgraça, a perda do gado ou um naufrágio poderiam despojá-lo de todas as suas posses. E que situação mais desgraçada é a gravidez, quantas mulheres não morrem na hora do parto! E quanto de sono tranquilo uma mãe que amamenta tem? E quanto de verdadeira alegria? As crianças podiam nascer deformadas ou desobedientes; o homem podia acabar morrendo, deixando a mãe como uma viúva pobre e carente.[14]

Um profundo pessimismo em relação às coisas terrenas: é esse o ânimo com que se encara a realidade diária, tão logo a alegria de viver pueril ou o prazer cego desaparecem diante da reflexão. Onde está aquele mundo mais belo, que todas as épocas costumam desejar?

O anseio por uma vida mais bela sempre teve três caminhos que apontavam para esse objetivo distante e feliz. O primeiro levava diretamente para fora do mundo: o caminho da renúncia. Aqui parece que essa vida ideal somente pode ser alcançada do outro lado, mediante a libertação de tudo o que é terreno; toda a atenção dispensada ao mundo atrasa a prometida bem-aventurança. Todas as grandes civilizações trilharam esse caminho; o cristianismo já inculcara nos homens, de forma muito veemente, o ideal de renúncia como propósito da vida individual e base da cultura, o que por muito tempo impediu quase completamente os homens de trilhar o segundo caminho.

Esse segundo caminho era aquele que apontava para a melhora e o aperfeiçoamento do próprio mundo. A Idade Média mal conheceu essa aspiração. Para os homens dessa época, o mundo era tão bom e tão ruim como ele podia ser; ou seja, enquanto criação de Deus, todas as coisas terrenas eram boas; mas era o pecado dos seres humanos

que mantinha o mundo em situação de miséria. O pensamento e as ações da época não conheciam uma busca consciente por melhora e reformulação das instituições sociais e políticas. A virtude do próprio trabalho é a única coisa que pode ter algum significado para o mundo, e, mesmo assim, o objetivo verdadeiro continua sendo a outra vida. Mesmo onde quer que tenha sido realmente criada uma nova forma social, ela inicialmente é considerada um restabelecimento do bom e velho direito, ou uma luta contra abusos por uma delegação proposital do poder público protetor. A criação consciente de organismos tidos de fato como novos é pouco comum, inclusive no intenso trabalho legislativo que a monarquia francesa empreendia desde Luís IX, o São Luís de França, e que os duques da Borgonha imitaram nas terras herdadas. Eles ainda não percebiam, ou mal percebiam, que esse trabalho realmente implicava o desenvolvimento da organização do Estado com formas mais efetivas. Ainda não veem diante de si um futuro para isso, uma aspiração; ainda promulgam decretos e instalam conselhos municipais como parte do exercício imediato de seu poder, e do cumprimento de sua função para o bem comum, em primeiro lugar.

Nada contribuiu tanto para essa atmosfera de temor à vida e de dúvida em relação aos tempos futuros quanto a ausência de uma determinação firme de tornar o próprio mundo melhor e mais feliz. Naquele mundo não havia qualquer promessa de coisas melhores. Quem ansiava por algo melhor, mas não conseguia se despedir do mundo e de toda a sua magnificência, só podia cair em desespero; não conseguia mais enxergar em nenhum lugar a esperança ou a alegria; restava pouco tempo para o mundo, e a desgraça era tudo que o aguardava.

No momento em que se envereda pelo caminho de uma melhora positiva do próprio mundo, tem início uma nova era, na qual a coragem e a esperança tomam o lugar do temor à vida. Na verdade, esse conceito só irá surgir no século XVIII. O Renascimento extraiu a sua noção enérgica de vida de outras formas de satisfação. Foi apenas no século XVIII que a perfeição do ser humano e da vida em sociedade tornou-se um dogma central, e a busca econômica e social do século seguinte só perde a ingenuidade, mas não a coragem nem o otimismo.

O terceiro caminho para um mundo mais belo é o do sonho. É o caminho mais fácil, mas que mantém o objetivo igualmente distante. Quando a realidade terrena é tão perdidamente trágica e a renúncia ao mundo tão difícil, não nos resta nada além de colorir

a vida com um brilho claro, vivê-la no país dos sonhos, temperar a realidade com o êxtase do ideal. Basta um tema simples, um único acorde, para se deixar levar pela fuga fascinante: um olhar para a felicidade sonhada de um passado mais belo já é suficiente, um olhar para o seu heroísmo e sua virtude, ou então para os alegres raios de sol da vida na natureza. É sobre esses poucos temas – o do heroísmo, o da sabedoria e o do bucolismo – que toda a cultura literária é estruturada desde a Antiguidade. A Idade Média, o Renascimento, os séculos XVIII e XIX, todos eles juntos não são muito mais do que variações novas de uma velha canção.

Seria o terceiro caminho para um mundo ideal, a fuga da dura realidade para um mundo de aparência bela, apenas uma questão da cultura literária? Sem dúvida é mais do que isso. Ele atinge a forma e o conteúdo da vida comunitária do mesmo modo que as duas outras aspirações, e quanto mais primitiva for a cultura, mais forte isso se torna.

O impacto dessas três mentalidades na vida real difere bastante. O contato mais próximo e consistente entre as atividades da vida e o ideal constitui-se quando a ideia aponta para a melhoria e a perfeição do mundo em si. Nessas instâncias a ousadia e a força inspiradora desaguam no próprio trabalho material, a realidade imediata é carregada de energia; realizar a obra da sua vida também é um modo de lutar pelo ideal de um mundo melhor. Se assim quisermos, também aqui um sonho de felicidade é o motivo inspirador. Até certo ponto, toda cultura almeja tornar real um mundo imaginário mediante a recriação das formas sociais. Ao passo que em outras instâncias isso somente se refere a uma recriação espiritual, a proposição de uma perfeição ilusória, oposta à dura realidade que se quer esquecer, aqui o objeto do sonho é a própria realidade. É ela que se quer remodelar, purificar e melhorar; o mundo parece estar no caminho certo para o ideal, basta o ser humano continuar trabalhando. A forma de vida ideal parece estar bem pouco distanciada da existência ativa; só existe uma ligeira tensão entre realidade e sonho. É consideravelmente pouco o que se exige da arte de viver ali onde já se cansou de aspirar pela mais alta produção e pela divisão mais justa dos bens, onde o conteúdo do ideal é prosperidade, liberdade e cultura. Não há mais necessidade de acentuar que o ser humano é um ser nobre [*nobleman*], ou um herói, ou um sábio, ou um cortesão de boas maneiras.

No caso da primeira das três mentalidades, a influência na vida real é bem diferente: trata-se da renúncia ao mundo. O sentimento de

falta da felicidade eterna torna o desenvolvimento e a forma da existência terrena indiferentes, ainda que a virtude seja cultivada e mantida. Aceitam-se as formas de vida e as da sociedade pelo que elas são, mas tenta-se permeá-las com uma moralidade transcendente. Com isso, a rejeição do mundo pela sociedade terrena não exerce uma ação puramente negativa por abnegação e renúncia, mas também difunde-se em trabalho piedoso e caridade prática.

E como é o impacto da terceira mentalidade sobre a vida: a busca por uma vida mais bela segundo um ideal sonhado? As formas da vida são recriadas em formas artísticas. Mas não apenas nas obras de arte em si se expressa o sonho de uma vida bela, pois ela quer enobrecer a própria vida com beleza e preencher a sociedade com jogos e formas. E é justamente aqui que se fazem as maiores exigências à arte de viver das pessoas, exigências que somente podem ser satisfeitas por uma elite, em vida lúdica artificiosa. Nem todos podem viver como heróis e sábios; é uma diversão cara colorir a vida com uma tintura heroica ou idílica e, além disso, nem sempre dá certo. A ânsia pela concretização do sonho de beleza nas formas da própria sociedade tem um caráter aristocrático impresso no seu *vitium originis*.

Com isso, aproximamo-nos do ponto sob o qual a civilização do fim do período medieval deve ser visto: a ornamentação da vida aristocrática com as formas do ideal, isto é, a luz artificial do romantismo cavaleiresco sobre a vida, com o mundo trajado à maneira da Távola Redonda. A tensão entre as formas de vida e a realidade é incrivelmente forte; a luz é artificial e ofuscante.

O anseio por uma vida mais bela é considerado, normalmente, a característica fundamental do período renascentista. A satisfação da sede de beleza dá-se tanto na arte quanto na própria vida; nesse momento, como nunca dantes, a arte serve à vida e a vida à arte. Mas também aqui o limite entre o período medieval e o renascentista foi traçado de forma nítida demais. O desejo passional de revestir a própria vida com beleza, o refinamento da arte de viver, o efeito colorido de uma vida vivida segundo um ideal, tudo é mais antigo do que o *Quattrocento* italiano. Não passam de antigas formas medievais os próprios motivos usados pelos florentinos para o embelezameto da vida: Lorenzo de Médici, assim como Carlos, o Temerário, homenageava o antigo ideal cavaleiresco como a forma mais nobre de vida; apesar do esplendor bárbaro, sob muitos aspectos, ele vê até mesmo os duques da Borgonha como um modelo. A Itália descobriu novos

horizontes da beleza da vida, deu à vida um novo tom, mas a postura frente a ela – o desejo de estruturar a própria vida ou mesmo elevá-la a uma forma artística –, uma invenção vulgarmente considerada típica do Renascimento, de modo algum foi criada nessa época.

A grande ruptura na concepção do belo se dá, segundo muitos, entre o Renascimento e os tempos modernos. O ponto da virada situa-se ali onde a arte e a vida começam a se separar, quando não mais se desfruta da arte *em meio* à vida, como uma parte nobre do prazer de viver em si, mas fora da vida, como algo a ser altamente venerado, ao qual as pessoas se voltam em momentos de exaltação ou de tranquilidade. Com a separação entre arte e vida, revive-se o velho dualismo que separava Deus e o mundo. Traçou-se uma linha separando os prazeres da vida. Eles foram partidos em duas metades, uma inferior e uma superior. Para o indivíduo medieval, juntas, elas constituíam um pecado; agora, todas elas são aceitáveis, mas com diferentes níveis de respeitabilidade, de acordo com o seu caráter mais ou menos espiritual.

As coisas que tornam a vida prazerosa permanecem as mesmas. Tanto agora como antes são: a leitura, a música, as belas-artes, viagens, o gosto pela natureza, esportes, a moda, vaidades corporativas (ordens de cavaleiros, cargos de honra, reuniões) e a exaltação dos sentidos. O limite entre o superior e o inferior, ainda hoje, para a maioria, parece recair entre o gosto pela natureza e o esporte. Mas esse limite não é fixo. Provavelmente o esporte, dentro em breve, pelo menos na medida em que ele é a arte da força física e da coragem, passará outra vez a ser considerado superior. Para o indivíduo medieval, a fronteira estava, no máximo, no ato da leitura; mesmo o prazer da leitura só podia ser sacralizado se mostrasse a ânsia pela virtude da sabedoria; e na música e nas belas-artes, somente se reconhecia positivamente como servissem à fé; o prazer por si só era um pecado. O Renascimento conseguiu livrar-se da recusa do prazer de viver, considerado um pecado em si mesmo, mas ainda não havia estabelecido uma nova separação entre o prazer de viver superior e o inferior; ele queria um desfrute desembaraçado da vida como um todo. Tal ruptura é o resultado do compromisso entre o Renascimento e o puritanismo, sobre o qual se assenta a postura espiritual moderna. Foi uma capitulação de ambos os lados, em que um insistiu na salvação do belo e o outro na condenação do pecado.

O puritanismo radical, assim como ocorria na Idade Média, ainda considerava na base de sua doutrina que toda a esfera de embelezamento

da vida era pecaminosa e terrena, a não ser que assumisse as formas religiosas citadas e se sacralizasse pelo uso a serviço da fé. Somente à medida que a visão puritana do mundo foi se desgastando é que a aceitação renascentista da alegria de viver ganhou novamente espaço; e talvez mais espaço do que antes, pois desde o século XVIII cresce a tendência de enxergar o natural *per se* como um elemento do que era eticamente bom. Quem agora tentasse traçar a linha de separação entre o prazer superior e o inferior de viver, de acordo com a nossa consciência ética, não mais separaria a arte da devassidão, o prazer natural dos exercícios físicos, o elevado do natural, mas separaria somente o egotismo, mentiras e a vaidade da pureza.

No período final da Idade Média, quando um novo espírito já estava em vias de surgir, existia somente, em princípio, a velha escolha entre Deus e o mundo: o completo desprezo de toda a maravilha e beleza das coisas terrenas e da vida ou a sua aceitação ousada, colocando a alma em perigo. A beleza do mundo, por seu reconhecido caráter pecaminoso, acabava sendo uma tentação dupla; uma vez rendido a ela, então, significava desfrutá-la com uma paixão desenfreada. Mas aqueles que não conseguiam prescindir da beleza e não queriam se render ao mundo precisavam enobrecê-la. Todo o conjunto da arte e da literatura, em que o essencial do prazer era a admiração, podia ser sacralizado, desde que posto a serviço da fé. Ainda que o divertimento da cor e da linha realmente inspirasse os amantes da pintura e das miniaturas, foram os temas sacros que retiraram o carimbo de pecado do prazer da arte.

Mas e a beleza com um alto teor de pecado? A divinização do corpo no esporte cavaleiresco e na moda da corte, a soberba e a ganância por postos e honras, as intensidades extasiantes do amor, como era possível enobrecer e elevar tudo que fora condenado e rejeitado pela fé? Para isso servia o caminho intermediário que levava ao mundo dos sonhos: revestia-se tudo com a bela aparência dos ideais antigos e fantásticos.

A característica que liga a cultura franco-cavaleiresca do século XII ao Renascimento é precisamente o intenso cultivo de uma vida bela sob as formas de um ideal heroico. A veneração pela natureza ainda era muito incipiente para que, com convicção, fosse possível servir-se da beleza terrena desnuda, tal como o espírito grego o fizera; o conceito de pecado era forte demais para isso; a beleza só podia tornar-se cultura se estivesse envolvida nas vestes da virtude.

Toda a vida aristocrática do período final da Idade Média, quer se pense na França, na Borgonha ou em Florença, é uma tentativa de encenar um sonho. Sempre o mesmo sonho, aquele dos velhos heróis e sábios, do cavaleiro e da virgem, do pastor simples e alegre. A França e a Borgonha continuam a encenar a peça à maneira antiga; sobre o mesmo tema, Florença apresenta uma peça nova e mais bela.

A vida nobre e soberana foi embelezada até o máximo da expressividade; seus atos foram alçados ao nível dos mistérios, enfeitados com cor e adornos, disfarçados de virtudes. Os acontecimentos da vida e as emoções que eles despertam são enquadrados em formas belas e elevadas. Sei bem que esse estado de espírito não é específico da época medieval tardia; ele já crescia nos estágios primitivos da civilização; também se poderia chamá-lo de *chinoiserie* ou bizantinismo, e não desaparece com a Idade Média, como prova o Rei-Sol.

A sociedade de corte é o terreno em que essa estetização da vida pôde se desenvolver completamente. Sabe-se muito bem a importância que os duques da Borgonha deram ao esplendor e à pompa de suas cortes. Depois das glórias da guerra, diz Chastellain, a sociedade de corte é o primeiro assunto para o qual a atenção se volta, e cujas regulamentação e boa aplicação são da maior necessidade.[15] Olivier de la Marche, o mestre de cerimônias de Carlos, o Temerário, a pedido do rei inglês Eduardo IV, escreveu seu tratado sobre a sociedade de corte do duque, para oferecer ao rei o modelo de cerimonial e de etiqueta a serem copiados.[16] Os Habsburgo herdaram da Borgonha um estilo de vida na corte finamente desenvolvido e o levaram para Espanha e Áustria, que permaneceram até há pouco tempo como o seu baluarte. A corte da Borgonha era exaltada por todos como sendo a mais rica e mais organizada que se poderia encontrar.[17] Sobretudo Carlos, o Temerário, homem de espírito violento em nome da ordem e das regras, mas que só deixava rastros de desordem atrás de si, era apaixonado pelas mais formais modalidades de vida. A velha ilusão, segundo a qual o próprio soberano ouvia as queixas da gente pobre e simples e as julgava no mesmo instante, fora fomentada por ele de forma grandiosa. Duas ou três vezes por semana, após a refeição, ele concedia uma audiência pública, momento em que qualquer um poderia aproximar-se dele com um pedido por escrito. Todos os nobres de sua casa precisavam estar presentes; ninguém ousava se ausentar. Cuidadosamente separados conforme a hierarquia, eles se sentavam de ambos os lados do corredor que conduzia até o trono alto do soberano.

A seus pés, ajoelhados, havia dois *maistres de requestes*, o *audiencier* e o secretário, que liam os pedidos e despachavam, conforme as ordens do soberano. Atrás de balaustradas que circundavam o salão, ficavam os membros inferiores da corte. Em aparência, diz Chastellain, era "algo magnífico e de grande valor" [*une chose magnifique et de grand los*], mas os espectadores, que ali estavam por obrigação, se aborreciam tremendamente, e ele possuía lá suas dúvidas quanto aos bons frutos dos tais vereditos; tratava-se de algo que, na época, Chastellain jamais havia visto da parte de um soberano.[18]

Para Carlos, o Temerário, o lazer tinha de se revestir de formas solenes:

> Uma parte do dia ele deixava de lado todos os seus afazeres sérios e, entre brincadeiras e sorrisos, divertia-se com discursos muito bonitos e com exortações orais à prática da virtude por seus nobres. E com esse intuito, muitas vezes ele era visto sentado em um trono com espaldar alto, os nobres à sua frente, enquanto lhes oferecia todo tipo de discurso de acordo com o tempo e a ocasião. E, como soberano e superior de todos, sempre estava vestido de forma rica e maravilhosa, acima de todos os demais.[19]

Esse esforço consciente da arte de viver, apesar das formas rígidas e ingênuas, é totalmente renascentista. O que Chastellain chama de "alta magnitude do coração, porque ele era visto e admirado nas coisas especiais" [*haute magnificence de coeur pour estre vu et regardé en singulières choses*], é a característica mais marcante do homem renascentista de Burckhardt.

As ordenações hierárquicas da administração da corte são de uma suculência pantagruélica no que diz respeito a refeições e cozinha. A mesa da corte de Carlos, o Temerário, regida por uma respeitabilidade quase litúrgica, com seus serviçais que serviam o pão, cortavam a carne, enchiam os copos, e com seus mestres de cozinha, assemelhava-se à apresentação de um grande e solene espetáculo teatral. Toda a corte comia em grupos de dez, em salas separadas, servidos como o seu senhor, tudo ordenado por hierarquia e posição relativa. Tudo era tão bem organizado que todos os grupos após as refeições tinham ainda tempo de cumprimentar o duque, que continuava à sua mesa, "para prestar-lhe as honras" [*pour luy donner gloire*].[20]

O narrador anônimo do jantar do último dia do carnaval em Thann, 21 de junho de 1469, oferecido pelo duque Sigismundo aos comissários borguinhões por ocasião da tomada do condado de Pfirt, sentiu-se muito superior aos modos alemães à mesa: "em seguida veio o caboz assado, com o qual o meu abençoado senhor da Áustria

sujou toda a mesa". "É necessário notar que, tão logo a comida era posta na mesa, todos começavam a comer e, às vezes, o primeiro era aquele que ocupava a posição inferior."[21]

Na cozinha (imaginemos a cozinha de dimensões heroicas, a única que restou conservada no palácio do duque de Dijon, com suas sete torres gigantescas) **[2.4]**, está o cozinheiro encarregado em um lugar entre a chaminé e o bufê, de onde ele pode supervisionar toda a operação. Ele precisa segurar uma colher de pau "que lhe serve para duas coisas: uma delas, para provar sopas e molhos, e a outra, para tocar os ajudantes de cozinha para fora, para que cumpram com as suas obrigações, e, se necessário, bater neles". Às vezes, em raras ocasiões, o próprio cozinheiro servia a mesa, com um trunfo em suas mãos como, por exemplo, as primeiras trufas ou o primeiro arenque.

2.4 A cozinha do antigo palácio ducal de Dijon.

Para o distinto cortesão que tudo isso nos descreve, trata-se de mistérios sagrados, dos quais ele fala com respeito e com uma certa cientificidade escolástica. "Quando fui pajem", diz La Marche, "eu era ainda muito jovem para compreender as questões de apresentação e cerimonial."[22] Ele apresenta aos seus leitores questões relevantes sobre precedência e serviço da corte, para resolvê-las segundo o seu conhecimento maduro. Por que o cozinheiro cuida das refeições dos senhores e não o "écuyer de cuisine"? Como o cozinheiro deve ser contratado? Quem deve substituí-lo em sua ausência: o mestre das carnes (*hauteur*) ou o mestre das sopas (*potagier*)? Eu respondo, diz o sábio homem: quando é necessário ter um cozinheiro na corte do duque, os mestres de cozinha (*maîtres d'hotel*) devem chamar os ajudantes-mores da cozinha (*escuiers de cuisine*) e todos aqueles que trabalham na cozinha, um após o outro; e nessa escolha solene, feita por cada um sob juramento, o cozinheiro será contratado. E quanto à segunda questão: nem o mestre de carnes nem o mestre de sopas podem substituir o cozinheiro, pois o substituto dele deverá passar por um processo de escolha similar. Por que os servidores de pão e os enchedores de copo estão na primeira e segunda posição, acima dos cortadores de carne e cozinheiros? Porque a sua tarefa refere-se ao pão e ao vinho, coisas santas sobre as quais incide a virtude do sacramento.[23]

Percebe-se que aqui existe uma ligação de fato entre as esferas da fé e da etiqueta da corte. Não é exagero dizer que no conjunto das formas de vida nobres e belas está contido um elemento litúrgico, que as eleva a um plano quase religioso. Apenas isso esclarece a importância extraordinária que (não somente no fim do período medieval) é atribuída a todas as questões de precedência e etiqueta.

No antigo Império Russo, antes dos Romanov, querelas a respeito de precedência levaram ao estabelecimento de um serviço regular na secretaria de Estado. Os Estados ocidentais da Idade Média não conheciam esse tipo de disputa, mas neles a inveja também ocupa um papel importante nas disputas sucessórias. Seria fácil reunir os exemplos disso, mas se trata mais de mostrar como as formas de vida foram elaboradas enquanto jogos edificantes e belos, e o crescimento descontrolado desses jogos levou a uma ostentação vazia. De fato, a forma às vezes é tão preponderante que o objetivo se perde completamente. Um pouco antes da batalha em Crécy, quatro cavaleiros franceses reconheceram a ordem de ataque dos ingleses. O rei, que aguarda impaciente o relatório deles, vai avançando lentamente pelo campo e para quando os vê voltar. Eles atravessam a multidão de guerreiros até estarem diante do soberano. O que há de novo, senhores?, ele pergunta. Eles se entreolharam sem dizer uma palavra sequer, pois nenhum queria falar antes do companheiro. E ficavam dizendo de um para o outro: "Dizei vós, senhor, falai com o rei. Não falarei antes de vós". E assim ficaram se debatendo por algum tempo, pois nenhum queria "ter a honra" de começar a falar. Até que o rei ordenou que um deles falasse.[24] A objetividade teve de recuar ainda mais diante da beleza da forma no caso do *messire* Gaultier Rallart, o *chevalier du guet* de Paris, em 1418. Esse chefe de polícia nunca costumava fazer a ronda sem que três ou quatro músicos seguissem à sua frente, soprando alegres seus instrumentos, levando o povo a dizer que, na verdade, ele estava avisando os malandros: fujam, pois estou chegando.[25] O caso não é único. Em 1465, vê-se novamente como o bispo de Evreux, Jean Balue, faz a ronda noturna em Paris com clarins, trompetes e outros instrumentos musicais, "o que não é normal para pessoas que fazem a guarda" [*qui n'estoit pas acoustumé de faire à gens faisans guet*].[26] Mesmo no cadafalso a honra e a posição são levadas rigorosamente a sério: o do condestável de Saint Pol é ricamente decorado com lírios, as almofadas de oração e a venda são de veludo carmim, o carrasco é alguém que nunca realizou uma execução, um privilégio um tanto quanto duvidoso para o condenado.[27]

A competição por quem tinha as melhores maneiras, que agora adquiriu um caráter pequeno-burguês, era especialmente desenvolvida na vida da corte do século XV. Era uma vergonha insuportável não ceder o lugar apropriado a alguém mais importante. Os duques borguinhões meticulosamente dão a preferência aos seus pares reais da França. João sem Medo sempre demonstrou um respeito exagerado à sua jovem nora Michelle de França; ele a chamava de senhora e sempre lhe fazia uma reverência de joelhos, oferecendo-se para servi-la o tempo todo; ela, porém, não estava preparada para isso.[28] Quando Filipe, o Bom, ficou sabendo que seu sobrinho, o delfim, havia fugido de Brabante devido a um conflito com o pai, ele interrompe o cerco de Deventer, que deveria ser o começo da expedição que colocaria a Frísia sob seu poder, e volta às pressas para Bruxelas, para dar as boas-vindas ao hóspede importante. Conforme o encontro vai se aproximando, surge uma verdadeira competição para ver quem será o primeiro a homenagear o outro. Filipe está apavorado com a ideia de o delfim cavalgar até ele; esporeando violentamente seu cavalo, ele segue a toda velocidade e envia um mensageiro atrás do outro para convencer o delfim a esperá-lo onde está. Jurara que se o filho do rei viesse ao seu encontro, ele voltaria e cavalgaria para tão longe, que esse jamais o encontraria em lugar algum, pois isso seria para ele, o duque, motivo de deboche e desonra que faria o mundo lembrá-lo para sempre. Abandonando modestamente a habitual demonstração de pompa, Filipe adentra Bruxelas cavalgando; desmonta rapidamente à frente do palácio, entra e o atravessa correndo. Lá, ele vê o delfim, que havia deixado o seu cômodo acompanhado da duquesa dirigindo-se ao seu encontro no pátio interno, de braços abertos. Instantaneamente o velho duque descobre a cabeça, ajoelha-se por um instante e, em seguida, continua a andar apressadamente. A duquesa segura o delfim, para que este não dê mais nenhum passo; o delfim tenta, em vão, evitar que o duque se ajoelhe, e tenta fazê-lo se levantar, sem sucesso. Ambos choraram de emoção, diz Chastellain, assim como todos que estavam à sua volta.

2.6 Luís XI, rei da França.

Durante todo o período em que hospedou esse homem – o qual em breve, como rei, haveria de ser o pior inimigo de sua casa – o duque excedeu-se em demonstracões de servilidade chinesa. **[2.6]** Chama a si e ao filho de "essas pessoas que não valem nada" [*de si meschans gens*], molha a sua cabeça sexagenária na chuva, oferece todas as suas terras ao delfim.[29] "Aquele que se rebaixa diante de seu superior aumenta e multiplica a sua própria honra, e a bondade desse ato resplandece de volta em sua própria face" [*Celuy qui se humilie devant son plus grand, celuy accroist et multiplie son honneur envers soy-mesme, et de quoy la bonté mesme luy resplend et redonde en face*]. Com essas palavras Chastellain conclui o relato, depois de contar como o conde de Charolais inflexivelmente se recusava a lavar as mãos antes das refeições no mesmo lavatório da rainha Margarida da Inglaterra e seu jovem filho. Os nobres falaram disso o dia inteiro; o caso foi apresentado ao velho duque, que fez com que dois nobres argumentassem com os prós e os contras da atitude de Carlos. O sentimento de honra feudal ainda era tão vivo que coisas como essa realmente eram consideradas importantes, belas e dignificantes. Como, de outro modo, se poderia entender que possam ter durado mais de quinze minutos as recusas em aceitar a precedência como regra?[30] Quanto maior o tempo de duração da recusa, mais impressionadas ficam as pessoas presentes. Alguém a quem se destina um beijo na mão a esconde para escapar dessa honra. Assim, a rainha da Espanha esconde a sua mão diante do jovem arquiduque Filipe, o Belo; **[2.7]** este aguarda por algum tempo e, assim que vê uma oportunidade, agarra a mão de surpresa e a beija. Dessa feita a séria corte espanhola explodiu em gargalhadas, pois a rainha já não esperava por aquele gesto.[31]

2.7 Filipe, o Belo, e Joana de Aragão.

Todas as manifestações espontâneas de ternura são cuidadosamente formalizadas. Prescreve-se de forma precisa quais damas da corte devem andar de mãos dadas. E não apenas isso, mas também se uma pessoa pode ou não tomar essa iniciativa. Esse estímulo – acenarem-se mutuamente (*hucher*) para caminhar em conjunto – é, para a velha dama da corte que descreve o cerimonial

borguinhão, um conceito técnico.[32] A formalidade de obstar um hóspede que deseja partir é exercida até o extremo da inconveniência. Por alguns dias, a esposa de Luís XI foi hóspede de Filipe da Borgonha; o rei havia estabelecido um determinado dia para a volta dela, mas o duque recusou-se a deixá-la partir, apesar de todas as súplicas de seu séquito e por mais que ela mesma temesse a ira de seu marido.[33] Goethe disse: "*es gibt kein äusseres Zeichen der Höflichkeit, das nicht einen tiefen sittlichen Grund hätte*" [não há nenhum sinal externo de cortesia que não possuísse um profundo motivo moral]; "*virtue gone to seed*" [virtude levada ao extremo] foi como Emerson chamou as boas maneiras. Talvez não se possa afirmar com toda a certeza que esse fundamento moral ainda pudesse ser percebido no século XV, mas sem dúvida o valor estético se situava entre a manifestação pura de afeto e a ávida forma social.

Não é preciso dizer que essa minuciosa ornamentação da vida tem seu lugar sobretudo nas cortes dos soberanos, onde havia tempo e espaço para isso. Mas também permeavam as esferas inferiores da sociedade – algo comprovado pelo fato de que essas formas sociais continuam preservadas hoje justamente na pequena burguesia (sem falar nas próprias cortes). O convite reiterado para servir-se de mais comida, a insistência para que a pessoa fique mais um pouco, a recusa em passar na frente de alguém desapareceram em grande parte do comportamento social da alta burguesia na última metade deste século. No século XV, essas formas estão em pleno vigor. Ainda quando penosamente observadas, são objeto de sátira mordaz. Encontra-se sobretudo na Igreja o teatro das cerimônias longas e belas. Durante o ofertório, ninguém quer ser o primeiro a levar a sua esmola ao altar.

Passez. – Non feray. – Or avant!
Certes si ferez, ma cousine.
- Non feray. – Huchez no voisine,
Qu'elle doit mieux devant offrir.
– Vous ne le devriez souffrir,
Dist la voisine: n'appartient
A moy: offrez, qu'a vous ne tient
Que li pres tres ne se delivre.[34]

Pode passar. – Ah, não, obrigada. – Por favor!
Sem dúvida vós ireis, prima.
– Não, eu não. – Chame a vizinha,
É melhor que oferte primeiro.
– Vós não deveis tolerar,
Diz a vizinha: Nem me passa pela cabeça:
Oferecei logo, pois depende só de vós
Para que o clérigo continue.

Quando finalmente o superior dentre todos já havia passado, sob o testemunho humilde de só fazê-lo para pôr um fim à paralisia, segue-se

2.8 e 2.9 Dois exemplos de um *pax* (paz), *paix of paesberd* (quadro da paz) para a transmissão do beijo da paz.

a mesma discussão, que começa mais uma vez junto à almofada do "*paesberd*", "*la paix*", **[2.8 e 2.9]** a placa de madeira, prata ou mármore que passara a fazer parte da missa, no final do período medieval, depois do *Agnus Dei*, em substituição ao beijo da paz dado de boca em boca.[35] O fato de o *paix* ser passado de mão em mão entre os presentes, sob a recusa educada de ser o primeiro a beijá-lo, transformara-se num transtorno demorado e rígido para o andamento dos serviços.

Respondre doit lajulene fame:
– Prenez, je ne prendray pas, dame.
– Si ferez, prenez, douce amie.
– Certes, je ne le prendray mie;
L'en me tendroit pour une sote.
– Baillez, damoiselle Marote.
– Non feray, Jhesucrist m'en gart!
Portez a ma dame Ermagart.
– Dame, prenez. – Saincte Marie,
Portez la paix a la baillie.
– Non, mais a la gouverneresse[36]

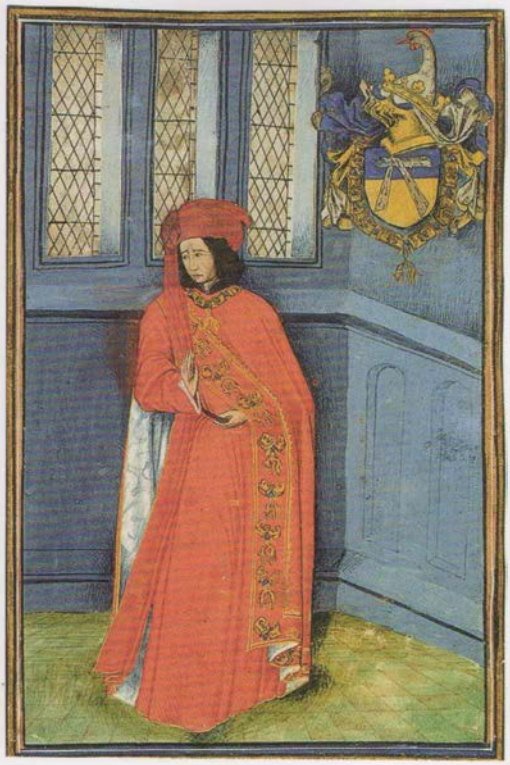
A jovem mulher precisa responder:
– Pegai, eu não pegarei, senhora.
– Mas por favor, pegai, querida amiga.
– Certamente, não sou eu que vou pegar;
Haveriam de me considerar louca.
– Passai-o à senhorita Marote.
– Não, não a mim, Deus me guarde!
Passai-o à senhora Ermagart.
– Por favor, senhora, pegai. – Santa Maria,
Passai o *paix* ao funcionário.
– Não, à mulher do governador.

E esta, por fim, o aceita. Mesmo um homem santo, que renunciara ao mundo, como Francisco de Paula considera uma obrigação sua participar dessas altercações,[37] algo que foi reconhecido por seus admiradores piedosos como marca de verdadeira humildade, provando que o conteúdo ético dessas formas ainda não havia se desfeito totalmente. A importância dessas formalidades, aliás, torna-se mais evidente no fato de que a precedência, que as pessoas tão civilizadamente impunham umas às outras na Igreja, era por outro lado a causa de querelas voláteis e obstinadas.[38] A precedência dócil era uma renúncia bela e louvável da arrogância burguesa ou nobre que ainda se sentia vivamente.

2.10 João da Baviera, Eleitor de Luik, mais tarde conde de Holanda e Zelândia.

Dessa forma, as missas pareciam um minueto, pois na saída da igreja repetia-se a querela; depois vinha a competição para deixar o indivíduo mais importante do lado direito, para dar a preferência na hora de atravessar uma tábua por cima de um fosso ou seguir por uma ruela. Chegando em casa, do mesmo modo que continua a exigir a etiqueta espanhola, deve-se convidar todo o grupo para entrar e beber alguma coisa, a que os outros devem recusar desculpando-se educadamente; depois, deve-se acompanhar os outros por uma parte do caminho, e tudo isso sob educados protestos dos que foram acompanhados.[39]

Todas essas formas frívolas nos parecem algo tocantes se pensarmos que florescem da luta séria de uma raça raivosa e passional contra a sua própria altivez e cólera. Muitas vezes a renúncia formal do orgulho fracassa. A rudeza agressiva acaba irrompendo através das formas ornamentadas. João da Baviera se hospeda em Paris; **[2.10]** os grandes senhores dão festas pomposas, e numa delas o bispo eleito de Liège ganha de todos o dinheiro apostado no jogo. O príncipe não se contém e exclama: "Mas que diabo de padre é esse? Como? Será que ele vai arrancar todo o nosso dinheiro?". E João responde: "Não sou um padre, e não necessito de vosso dinheiro". E ele acaba por pegar o dinheiro e jogá-lo ao redor de todo o grupo, "de forma que muitos ficaram abismados com a sua grande generosidade" [*Dont y pluseurs orent grant mervelle de sa grant liberaliteit*].[40] Hugo de Lannoy **[2.11]** bate com uma luva de ferro num homem que está ajoelhado diante do duque para acusá-lo; o cardeal de Bar acusa um padre de mentir na presença do rei e o chama de cão traiçoeiro.[41]



2.11 Hugo de Lannoy. *Status et Armorial de la Toison d'Or.*

2.12 Jean de Villiers de L'Isle Adam. *Status et Armorial de la Toison d'Or.*

O sentimento formal de honra é tão forte, que uma transgressão da etiqueta, como até hoje acontece em muitos povos orientais, era considerada um ultraje mortal, pois destruía a bela ilusão de uma vida elevada e pura, que no entanto sucumbe a qualquer realidade desvelada. Para João sem Medo era uma afronta indelével que Capeluche, o carrasco de Paris, que o encontra em trajes régios, o cumprimentasse como a um nobre, tocando-lhe a mão; somente a morte do carrasco poderia reparar esse ultraje.[42] No banquete da coroação de Carlos VI, em 1380, Filipe de Borgonha se colocou à força entre o rei e o duque de Anjou para sentar-se no lugar que lhe cabia como *doyen des pairs*; disso resultam gritos de ambos os lados e, quando a disputa ameaça se resolver pela força, o rei a apazigua, concedendo à exigência do borguinhão.[43] Também na seriedade da vida do campo não é tolerado nenhum descuido nas formas: o rei da Inglaterra fica muito ofendido quando L'Isle Adam aparece diante dele em um traje "*blanc gris*" e lhe olha nos olhos.[44] **[2.12]** Um capitão inglês manda um parlamentar da Sens sitiada barbear-se antes de recebê-lo.[45]

A esplêndida ordem da corte da Borgonha, prezada pelos contemporâneos,[46] revela seu verdadeiro significado apenas comparada à confusão que costumava reinar na antiga corte francesa. Deschamps queixa-se em inúmeras baladas sobre o tédio da vida na corte, e seus lamentos são um pouco mais do que a desaprovação habitual pela vida dos cortesãos, sobre o que falará mais tarde. Comida e alojamentos ruins, ruído e confusão permanentes, brigas e xingamentos, inveja e desprezo, um antro de pecados, uma porta para o inferno.[47] Apesar da respeitosa veneração à realeza e da organização orgulhosa de grandes cerimônias, o decoro lamentavelmente deixa de existir em algumas das ocasiões mais solenes. Por ocasião do enterro de Carlos VI em Saint Denis, em 1422, há uma grande querela entre os monges da abadia e a guilda dos oficiais da gabela (*henouars*) de Paris acerca da túnica e outras roupagens que deveriam cobrir o corpo real; cada partido reclama o direito sobre isso: cada um puxa para o seu lado e quase se pegam a tapa, mas o duque de Bedford põe a solução do conflito nas mãos da justiça, "e o corpo foi enterrado" [*et fut le corps enterré*].[48] A mesma querela repete-se em 1461, no enterro de Carlos VII. A caminho de Saint Denis, chegados a Croix aux Fiens, os *henouars*, após uma discussão com os monges da abadia, recusaram-se a continuar carregando o corpo real se não lhes fossem pagas três libras de Paris, a que reclamavam ter direito. Eles largam o ataúde no meio da rua e o cortejo fica suspenso por um bom tempo. Os cidadãos de Saint Denis já estavam se propondo a assumir o encargo, quando o *grand écuyer* promete pagar aos *henouars* do próprio bolso, com o que o cortejo pôde seguir adiante para somente chegar à igreja por volta das oito horas da noite. Logo após o enterro, segue-se uma nova disputa sobre a túnica real entre o próprio *grande écuyer* real e os monges.[49] De certo modo, tumultos semelhantes pela posse dos utensílios de uma solenidade eram rotineiros; a quebra da forma já havia se tornado uma forma.[50]

O público em geral, cuja presença era obrigatória até o século XVII em todos os acontecimentos importantes na vida real, fazia com que justamente nas solenidades maiores muitas vezes faltasse toda e qualquer ordem. No banquete de coroação de 1380, a confusão de espectadores, participantes e serviçais foi tão grande, que estes últimos tiveram de servir o condestável e o marechal de Sancerre a cavalo.[51] Quando Henrique VI da Inglaterra foi coroado rei da França em Paris em 1431, bem cedo pela manhã o povo invade o grande salão do palácio

onde será realizado o banquete para olhar, roubar e se empanturrar. Os lordes do Parlamento, da universidade, o *prévôt des marchands* e o conselheiro municipal mal conseguem chegar ao salão do banquete e, uma vez lá, encontram as mesas destinadas a eles ocupadas por inúmeros artesãos. Tentou-se retirá-los das mesas, "mas quando um ou dois se levantavam, seis ou oito sentavam-se do outro lado" [*mais quant on en faisoit lever ung ou deux, il s'en asseoit* VI *ou* VIII *d'autre costé*].[52] Na coroação de Luiz XI em 1461, adotou-se a precaução de fechar e vigiar as entradas da catedral de Reims, de modo que não houvesse mais pessoas na igreja além das que o coro pudesse acomodar com segurança. Mesmo assim, as pessoas invadiram de tal maneira o entorno do altar onde ocorria a unção que os próprios prelados auxiliares do arcebispo mal tinham como se mexerem, e os príncipes de sangue, em seus assentos de honra, acabaram correndo riscos.[53]

A Igreja em Paris tolerou (até 1622) com dificuldade a ideia de que ainda era subordinada ao arcebispado de Sens. Faz-se com que o arcebispo note de todas as maneiras que a sua autoridade não era apreciada, e há referências constantes a uma isencão concedida pelo papa. Em 2 de fevereiro de 1492, o arcebispo de Sens celebrou a missa na Notre Dame de Paris na presença do rei. Com o soberano ainda na igreja, o arcebispo, abençoando o povo, retira-se com a cruz sacerdotal à sua frente. Dois cônegos entram com um grande número de eclesiásticos, agarram com violência a cruz, tirando-a das mãos do carregador, e a danificam, criando um tumulto em que os cabelos dos auxiliares do arcebispo são arrancados. Quando o arcebispo tentou acalmar o entrevero, "sem lhe dizer uma palavra, foram para cima dele, Lhuillier (deão da Catedral) deu uma cotovelada em seu estômago, o outro arrebentou o seu chapéu pontifical e seus cordões". O outro cônego vai atrás do arcebispo "falando todo tipo de imprecação e enfiando o dedo na cara dele, e o agarrou de tal forma pelo braço que o roquete acaba se rasgando; e se não tivesse se protegido com a mão, teria levado uma bofetada na cara" [*sans lui mot dire, vinrent près de lui Lhuillier lui baille du coude dans l'estomac, les autres rompirent le chapeau pontifical et les cordons d'icelluy. (...) disant plusieurs injures en luy mectant le doigt au visage, et prenant son bras tant que dessira son rochet; et n'eust esté que n'eust mis sa main au devant, l'eust frappé au visage*]. Seguiu-se um processo de treze anos.[54]

O espírito apaixonado e violento, ora duro, ora condescendente, oscilando entre uma desesperança profunda em relação ao mundo e

um festejo por sua beleza colorida, não podia existir fora do mais estritamente formalizado comportamento. Era essencial que a excitação fosse fixada em uma moldura rígida de formas-modelo. Apenas assim a vida poderia alcançar uma ordenação regular. Com isso, a própria experiência se transformou em uma bela, intelectualmente aprazível representação; desfrutava-se da exibição exagerada de sofrimento e alegria sob uma luz artificial. Ainda faltam os meios para uma expressão espiritual pura; apenas a conformação estética das emoções permitia atingir o alto grau de expressão exigido nesse tempo.

Isso não significa que tais formas de vida – sobretudo as que cercam as grandes e antigas coisas sagradas do nascimento, casamento e morte – fossem instituídas com esse objetivo. Costumes e cerimônias surgiram a partir de crenças e cultos primitivos. Mas seu sentido original havia muito já tinha se tornado inconsciente, e no lugar dele as formas adquiriram um valor estético novo.

No luto, a encenação do pesar assumiu sua forma mais sugestiva. Havia um campo ilimitado para a maravilhosa hiperbolização da dor, que é o oposto da hiperbolização da alegria nas incríveis festas da corte. Aqui não queremos oferecer uma descrição detalhada de toda essa ostentação sombria de trajes negros, de toda essa pompa dos serviços mortuários que acompanham a morte de cada soberano. Elas não são exclusivas do final da Idade Média; as monarquias as mantêm até os dias de hoje, e também o carro fúnebre burguês ainda é uma remanescência disso. A sugestividade do preto, que por ocasião da morte de um soberano não só a corte trajava mas também os magistrados, os membros das guildas e o povo comum, deve ter constituído um contraste ainda maior frente ao colorido vivo da vida urbana medieval. A pompa do funeral de João sem Medo, assassinado, foi claramente talhada para provocar um forte efeito (em parte, político). **[2.13]** A comitiva de guerreiros com que Filipe marcha ao encontro dos reis da França e da Inglaterra brilha com duas mil bandeirolas negras, com estandartes da mesma cor e flâmulas de sete jardas, com franjas de seda preta e tudo bordado ou decorado com brasões dourados. O trono e os carros de viagem do duque foram pintados de preto para a ocasião.[55] Em uma esplêndida reunião em Troyes, Filipe acompanha as rainhas da França e da Inglaterra em uma roupagem de veludo de luto, que pende até o chão ao longo do lombo de seu cavalo.[56] Ele e seu séquito continuam a se vestir de preto ainda por um bom tempo.[57]

Às vezes, uma exceção em meio a todo aquele preto podia realçar o impacto: enquanto toda a corte, inclusive a rainha, trajava o preto, o rei da França expressava o luto em vermelho.[58] E em 1393 os parisienses viram, abismados, toda a pompa branca do cortejo fúnebre do rei da Armênia, Leão de Lusignan, que morreu no exílio.[59]

2.13 João sem Medo, retrato de pintor desconhecido.

Sem dúvida alguma aquele preto muitas vezes ocultava uma intensidade de dor verdadeira e passional. O grande horror à morte, os laços familiares fortes e a íntima dependência do senhor transformavam a morte de um soberano num acontecimento verdadeiramente chocante. E, como no assassinato do duque da Borgonha em 1419, se além do mais fosse dilacerada a honra de um povo orgulhoso e evocada a vingança como uma obrigação santa, então a expressão hiperbólica de dor seria proporcional em pompa e em ânimo à dor deveras sentida. Chastellain lidou profusamente com a estética dessa notícia de morte; no estilo pesado e arrastado de sua retórica distinta, ele inventa o longo discurso com o qual o bispo de Tournay em Gent lentamente prepara o jovem duque para a terrível notícia, imaginando mesmo as lamúrias solenes do próprio Filipe e de sua esposa, Michelle de França. Mas o âmago da história é bem real: não resta dúvida de que ao receber a notícia o jovem duque teve um colapso nervoso, sua esposa desmaiou e uma tremenda confusão se instalou na corte, com gritos de sofrimento pela cidade, numa expressão descontrolada da dor.[60] Também o relato de Chastellain sobre a expressão da dor de Carlos, o Temerário, por ocasião da morte de Filipe, em 1467, tem elementos de verdade. O choque, aqui, foi bem menos intenso; o estado do velho duque, bastante senil, havia muito já vinha se deteriorando; nos últimos anos, a relação mútua entre ele e o filho tinha deixado de ser cordial, de modo que o próprio Chastellain nota que todos ficaram pasmos quando viram Carlos aos prantos, a gritar, torcer as mãos e cair no

chão junto ao leito de morte do pai, "e não houve regra nem medida, e de tal maneira que causou espanto sua dor desmesurada" [*et ne tenoit règle, ne mesure, et tellement qu'il fit chacun s'esmerveiller de sa démesurée douleur*]. Também na cidade de Bruges, onde o duque morreu, "era comovente ouvir todo tipo de gente gritar e chorar e soltar vários lamentos e expressões de tristeza" [*estoit pitié de oyr toutes manières de gens crier et plorer et faire leurs divers es lamentations et regrets*].[61]

É difícil distinguir até que ponto nesse e em relatos semelhantes estamos diante do estilo da corte, que considera adequada e elegante uma demonstração ruidosa da dor, ou de uma intensa e verdadeira emotividade própria da época. Sem dúvida, há um forte elemento primitivo: o pranto alto pelo morto, na voz de mulheres carpideiras, e expresso artisticamente nos *plourants*, que nessa época emprestam uma emoção muito forte à escultura tumular, elemento cultural muito antigo. **[2.14]**

2.14 Monge desolado do monumento funerário de Filipe, o Bom, alabastro, 1404-05, por Claus Sluter.

A combinação do primitivismo com essas demonstrações emotivas também pode ser vista no grande medo em comunicar um falecimento a alguém. Por muito tempo oculta-se da condessa de Charolais, enquanto ela estava grávida de Maria da Borgonha, a morte do pai; não se ousava comunicar a Filipe, o Bom, que estava acamado, nem um único caso de morte que de alguma forma pudesse atingi-lo, de modo que Adolfo de Cleves não pôde usar luto pela morte da esposa. **[2.15]** Mas quando o duque, mesmo assim, ouviu rumores da morte de seu chanceler Nicolas Rolin (Chastellain até usa a expressão: "*avoit esté en vent un peu de ces te mort*"), ele pergunta ao arcebispo de Tournay, que vai visitá-lo enquanto está acamado, se era verdade que o chanceler havia falecido. "Meu senhor", diz o arcebispo, "a verdade é que morto ele já está, pois ele é velho e alquebrado, e não vai mais viver por muito tempo." "*Déa*!", diz o duque, "não é isso que estou perguntando, o que quero saber é se ele está *mort de mort et trespassé*." "Bem, meu senhor", diz o bispo outra vez, "ele não morreu, mas está paralisado de um lado, portanto,

2.15 Mestre dos retratos reais, retrato de Adolfo de Cleves.

praticamente morto." O duque fica bravo: "*Vechy merveilles!* [papo furado!] agora diga-me claramente, se ele está morto". Só então é que o bispo diz: "Sim, meu senhor, é verdade, ele realmente morreu".[62] Tal maneira peculiar de participar um falecimento não revelaria antes de tudo uma velha e supersticiosa forma do que apenas a consideração por um doente, a quem toda essa hesitação na verdade poderia irritar? Tudo isso fazia parte do tipo de pensamento que levava Luís XI a nunca mais usar as roupas que vestia ou usar o mesmo cavalo que montava no momento em que recebia uma notícia

ruim; chegou até a mandar derrubar toda uma parte do bosque de Loches, onde recebeu a notícia da morte do filho, recém-nascido.[63] "Senhor chanceler", ele escreve em 25 de maio de 1483, "agradeço-lhe pelas cartas, mas vos peço que não mais as envie por quem as mandou, pois achei que seu rosto mudou terrivelmente desde a última vez que o vi, e juro pela minha fé que ele me incute grande medo; e adeus" [*M. le chancellier, je vous mercye des lettres etc. mais je vous pry que ne m'en envoyés plus par celluy qui les m'a aportées, car je luy ay trouvé le visage terriblement changé depuis que je ne le vitz, et vous prometz par ma foy qu'il m'a fait grant peur; et adieu*].[64] Sejam quais forem os velhos tabus que possam estar por trás dos costumes do luto, seu valor cultural vivo é que dá forma ao sofrimento, eles o mostram como algo bonito e elevado. Conferem ritmo à dor. Eles transferem a vida real para a esfera do drama e lhe calçam coturnos.[65] Em uma civilização mais primitiva – penso, por exemplo, na irlandesa – os costumes do luto e a poesia funerária ainda são uma única coisa; entender o luto da corte na época da Borgonha é possível apenas se o relacionarmos à elegia. O luto deve manifestar na forma bela quão de todo impotente diante do sofrimento se encontra a pessoa. Quanto mais alta a posição, tanto mais heroica precisa ser a demonstração da dor. A rainha da França teve de ficar um ano inteiro encerrada no quarto onde lhe foi informada a morte do marido. Para as princesas, a regra eram seis semanas. Quando Madame de Charolais, Isabel de Bourbon, foi informada da morte de seu pai, ela chega a comparecer ao funeral no castelo Couwenberg e, depois disso, fica reclusa por seis semanas em seu quarto, sempre deitada na cama, apoiada em almofadas, mas vestida com *barbette*,[66] touca e manto. O quarto é todo revestido de preto. No piso, em vez de um tapete macio, há um grande lençol preto, e a grande antecâmara está igualmente revestida da mesma cor. As mulheres da nobreza ficam seis semanas de cama unicamente quando morre o marido. No caso da morte de pai ou mãe são apenas nove dias, porém durante o resto das seis semanas ficam sentadas diante da cama, sobre um grande pano preto. Quando se tratava do irmão mais velho, ficava-se recolhida ao quarto por seis semanas, mas não restrita à cama.[67] Numa época em que se observava um cerimonial tão rigoroso, considera-se uma das circunstâncias mais terríveis do assassinato de 1419, relembrado a toda hora, o fato de João sem Medo ter sido enterrado sem maiores cuidados, apenas com um casaco curto, calças e sapatos.[68]

O sentimento do luto, vestido e assimilado nessas formas extremamente belas, torna-se mais fácil de ser vivido; a ânsia por dramatizar a vida cede espaço aos "bastidores", onde o *pathos* nobremente ornamentado pode ser recusado. Existe uma separação ingênua entre *status* e vida real, a qual é caracteristicamente trazida à luz nos escritos da velha dama da corte Aliénor de Poitiers, que ainda venera todas essas demonstrações como se fossem elevados mistérios. À descrição do esplendoroso luto de Isabel de Bourbon, ela acrescenta: "Quando madame estava em seus aposentos privados, isso não queria dizer que estava sempre deitada na cama, e muito menos que ficava em um quarto" [*Quand Madame estoit en son particulier, elle n'estoit point toujours couchée, ni en une chambre*"]. Aqui, "*en une chambre*" não deve ser entendido como "num mesmo recinto". *Chambre* significa um conjunto de decorações de parede, vestuário, roupas de cama etc., que serve para estofar um recinto, ou seja, um quarto pomposo especialmente ajeitado.[69] A princesa recebe visitas nessa condição, mas somente como uma bela formalidade. Assim, Aliénor também diz: à memória do marido morto deve-se trajar o vestido de luto por dois anos, desde que "não se tenha casado novamente". E justamente nas posições mais altas, a saber os soberanos, eles se casavam bem depressa novamente; o duque de Bedford, regente da França em nome do jovem Henrique VI, já o faz depois de cinco meses.

Ao lado do luto, o quarto da parturiente oferece uma ampla oportunidade para uma pompa séria e distinções hierárquicas de ostentação. Aqui, as cores têm um significado. O verde, que até o século XIX era uma cor comum para o berço burguês e o *vuurmand* [secador das roupas do bebê], no século XV era prerrogativa de rainhas e princesas. **[2.16]** O quarto de parturiente da rainha da França é de seda verde; antigamente, era todo branco. Mesmo às duquesas não é permitido ter "*la chambre verte*". Tecidos, peles e cores de mantas e colchas são predefinidos. Sobre o aparador há sempre duas velas grandes brilhando em

2.16 Petrus Christus, *Anunciação*.

candelabros de prata, pois as janelas do quarto da parturiente somente são abertas quatorze dias após o parto. O que também chama a atenção são as camas faustosas, vazias, assim como as carruagens no enterro do rei da Espanha. A jovem mãe, Isabel de Bourbon, fica deitada em um leito diante da lareira, e a criança, Maria da Borgonha, em um berço no quarto do bebê; mas, além disso, no quarto da parturiente havia ainda duas camas grandes ornadas de cortinas verdes, tudo ajeitado e arrumado para alguém dormir, e no quarto da criança outras duas camas grandes, tudo em verde e roxo e, mais uma vez, uma cama grande em uma antecâmara, toda forrada de seda carmim. Essa *chambre de parement* tinha um tapete com um sol bordado em fios dourados, que havia muito João sem Medo tinha ganhado da cidade de Utrecht e por isso era chamado de *la chambre d'Utrecht*. Nas solenidades batismais, as camas destinavam-se ao uso cerimonial.[70]

2.17 Agnès Sorel.

Essa estética das formas podia ser vista no aspecto diário da cidade e do campo: a rígida hierarquia de tecidos, cores e peles proporcionava às diversas classes um enquadramento externo que ao mesmo tempo elevava e protegia o sentimento de dignidade. A estética das emoções não se limitava às alegrias e dores solenes nas ocasiões dos partos, casamentos e morte, quando as procissões exerciam uma função nas cerimônias obrigatórias. Cada ação de natureza ética era preferencialmente vista em termos de uma forma lindamente estetizada. Existe um elemento desse tipo na admiração pela humildade e autopunição de um santo, pelo arrependimento do pecador, como a "*moult belle contrition de ses péchés*" [a mais bela contrição de seus pecados] de Agnès Sorel.[71] **[2.17]** Todo relacionamento na vida pessoal é estilizado; no lugar da preocupação moderna de esconder e varrer as relações íntimas, o homem medieval esforçava-se para expressá-las em uma forma e transformá-las em um espetáculo também para outros. Assim, também a amizade possui na vida do século XV a sua forma bela e elaborada. Além das antigas irmandades de sangue e de armas, honradas tanto entre o povo quanto entre a nobreza,[72] conhece-se uma forma de amizade sentimental que é expressa pela

palavra *mignon*. O *mignon* do príncipe é uma instituição formalizada que se manteve por todo o século XVI e parte do século XVII. Trata-se da relação de Jaime I da Inglaterra com Robert Carr e George Villiers; também Guilherme de Orange deve ser visto sob esse aspecto na época da renúncia de Carlos V. *Twelfth Night* [Noite de reis] somente pode ser entendida tendo-se em vista essa forma particular de amizade do duque com o suposto Cesario. A relação é vista como um paralelo ao amor cortesão "*Sy n'as dame ne mignon*" [se não tens dama ou *mignon*] diz Chastellain.[73] Mas falta toda e qualquer alusão que a levasse para o mesmo patamar da amizade grega. A franqueza com que é tratada a amizade *mignon*, numa época em que o *crimen nefandum* era tão abominado, deve silenciar qualquer suspeita. Bernardino de Siena aponta como exemplo a seus compatriotas italianos, entre os quais a sodomia era bem difundida, a França e a Alemanha, onde ela não era conhecida.[74] Apenas um soberano muito odiado seria acusado, vez por outra, de ter um relacionamento proibido com seu oficial favorito, como aconteceu com Ricardo II da Inglaterra e Robert de Vere.[75] Mas, em geral, trata-se de um comportamento acima de qualquer suspeita, uma honra para o favorecido, a qual ele mesmo confessa. O próprio Commines conta como ele desfrutava da honra distinta de ser favorecido por Luís XI, por lhe ter permitido vestir-se como ele.[76] Pois esse é o sinal claro de uma relação. O rei sempre tem um *mignon en titre*, usando os mesmos trajes, em quem se apoia por ocasião das recepções.[77] Muitas vezes são dois amigos da mesma idade, mas de classes diferentes, que se vestiam de modo igual, dormiam em um mesmo quarto e às vezes até na mesma cama.[78] Uma amizade inseparável existe entre o jovem Gaston de Foix e o seu irmão bastardo, que tem um fim trágico; entre Luís de Orléans (então ainda de Touraine) e Pierre de Craon,[79] e entre o jovem duque de Cleves e Jacques de Lalaing. Da mesma forma, as princesas têm uma amiga íntima, que se veste como elas, e também é chamada de *mignonne*.[80]

Todas essas formas de vida belamente estilizadas, que precisavam elevar a verdade crua a uma esfera de harmonia nobre, eram partes de uma grande arte da vida, sem que tivessem um impacto imediato na arte propriamente dita. As boas maneiras, com sua aparência amistosa de altruísmo espontâneo e verdadeiro reconhecimento dos outros, a pompa e a etiqueta da corte, com toda a sua seriedade e dignidade hierática, a jovial decoração das núpcias e do quarto da parturiente, toda essa beleza passou sem deixar rastros diretos na arte e na literatura.

O meio de expressão que os une não é a arte, mas a moda. Neste momento, a moda, de um modo geral, está muito mais próxima da arte do que a estética acadêmica gostaria de admitir. Como uma acentuação artificial da beleza e da movimentação do corpo, ela apresenta uma ligação estreita com uma das artes: a dança. Mas, além disso, no século XV o domínio da moda, ou melhor dizendo, o código dos trajes, está muito mais perto da arte do que tendemos a imaginar. Não somente pelo fato do uso frequente de joias e de metais trabalhados nos trajes de guerra, que lhes conferem um elemento artesanal imediato. A moda partilha as mesmas características essenciais da arte: estilo e ritmo também são indispensáveis para ela. O período da Idade Média tardia sempre expressou no código dos trajes uma medida do estilo de vida, algo que hoje em dia, mesmo em uma solenidade real, não passa de uma pálida sombra. Na vida cotidiana as diferenças de peles e cores, capas e toucas indicavam a rígida ordem das classes, as dignidades esplendorosas, o estado de alegria ou sofrimento, a relação terna entre amigos e amantes.

Em todos os campos da vida, a estética se desenvolvera da forma mais expressiva possível. Quanto mais alto o conteúdo de beleza e moralidade, tanto mais se podia expressá-lo como verdadeira arte. A cortesania e a etiqueta encontram sua expressão bela apenas na própria vida, nas roupas e pompa. O luto, por outro lado, encontra sua expressão mais forte em uma forma artística poderosa e duradoura: o monumento funerário; o valor cultural do luto situava-se num patamar alto devido à sua ligação com a religiosidade. Mais rico ainda era o florescimento estético destes três elementos da vida: bravura, honra e amor.

Notas

1 Allen nº 541, Antuérpia, 26 de fevereiro de 1516/17, comp. n. 542, n. 566, n. 812, n. 967.

2 *Germanae*, aqui, não pode significar "alemão".

3 Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, De Queux de Saint Hilaire e G. Raynaud (ed.). Paris: Société des anciens textes français, 1878-1903, v. II, n. 31 (I, p. 113), comp. ns. 85, 126, 152, 162, 176, 248, 366, 375, 386, 400, 933, 936, 1195, 1196, 1207, 1213, 1239, 1240 etc. etc.; Chastellain, *Oeuvres*, Kervyn de Lettenhove (org.). Bruxelas: 1863-66, v. I, pp. 9, 27, v. IV, pp. 5, 56, v. VI, pp. 206, 208, 219, 295; Alain Chartier, *Œuvres*, A. Duchesne (ed.). Paris, 1617, p. 262; Alanus de Rupe, *Sermo*, in *B. Alanus redivivus*, J.A. Coppenstein (ed.), Nápoles, 1642, v. II, p. 313.

4 Id., ibid., n. 562, v. IV, p. 18.

5 A. de la Borderie, *Jean Meschinot, sa vie et ses oeuvres*. Bibliothèque de l'École des chartes, 1895, v. LVI, pp. 277, 280, 305, 310, 312, 622 etc.

6 Chastellain, op. cit., v. I, p. 10, v. VIII, p. 334.

7 De la Marche, *Mémoires*, Beaune e d'Arbaumont (ed.). Paris: Société de l'histoire de la France, 1883-88, v. I, p. 186, IV, p. LXXXIX; H. Stein, *Étude sur Olivier de la Marche, historien, poete et diplomate*, Bruxelas, Mém., couronnés etc. de l'Acad. royale de Belg., 1888, t. XLIX, frontispício.

8 Monstrelet, op. cit., v. IV, p. 430.

9 Froissart, op. cit., v. X, p. 275; Deschamps, op. cit., n. 810, v. IV, p. 327; cf. *Les Quinze joyes de mariage*. Paris: Marpon et Flammarion, p. 54 (quinte joye); *Le livre messire Geoffroi de Charny*, Romania, v. XXVI, 1897, p. 399.

10 *Joannis de Varennis responsiones ad capitula accusationum etc.* § 17, por Gerson, *Opera*, v. I, p. 920.

11 Deschamps, op. cit., n. 95, v. I, p. 203.

12 Deschamps, *Le miroir de mariage*, v. IX, pp. 25, 69, 81, n. 1004, v. V, p. 259; e mais v. II, pp. 8, 183-87; v. III, pp. 39, 373; v. VII, p. 3; v. IX, p. 209 etc.

13 *Convivio*, livro IV, cap. 27, 28.

14 Gerson, *Discours de l'excellence de virginité*, *Opera*, v. III, p. 382. Comp. Dionysius Cartusianus, De vanitate mundi, Opera omnia, cura et labore monachorum sacr. ord. Cart., Monstrolii-Tornaci 1896-1913, 41 vols., v. XXXIX, p. 472.

15 Chastellain, op. cit., v. V, p. 364.

16 La Marche, op. cit, v. IV, p. CXIV. A velha tradução holandesa de *Estat de la maison du duc Charles de Bourgogne por Matthaeus*, in *Analecta*, v. I, pp. 357-494.

17 Christine de Pisan, *Œuvres poétiques*, M. Roy (ed.). Paris: Société des anciens textes français, 1886-96, v. I, p. 251, n. 38; *Leo von Rozmitals Reise*, Schmeller (ed.). Stuttgart: Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart, v. VII, 1844, pp. 24, 149.

18 La Marche, op. cit., v. IV, pp. 4 ss.; Chastellain, op. cit., v. V, p. 370.

19 *Tournoit toutes ses manières et ses moeurs à sens une part du jour, et avecques jeux et ris entremeslés, se délitoit en beau paler et en amonester ses nobles à vertu, comme un orateur. Et en cestuy regart, plusieurs fois, s'est trouvé assis en un hautdos paré, et ses nobles devant luy, là ou il leur fit diverses remonstrances selon les divers temps et causes. Et toujours, comme prince et chef sur tous, fut richement et magnifiquement habitué sur tous les autres.* Chastellain, op. cit., v. V, p. 868.

20 La Marche, op. cit., v. IV, "Estat de la maison", pp. 34 ss.

21 *Nouvelles envoyees de la conté de Ferette par ceulx qui en sont esté prendre la possession pour monseigneur de Bourgogne*, in E. Droz (ed.). *Mélanges de philologie et d'histoire offerts à M. Antoine Thomas*. Paris, 1927, p. 145.

22 La Marche, op. cit., v. I, p. 277.

23 Id., ibid., v. IV, "Estat de la maison", pp. 34, 51, 20, 31.

24 Froissart, op. cit., III, p. 172

25 *Journal d'un bourgeois*, v. 218, p. 105.

26 *Chronique scandaleuse*, v. I, p. 53.

27 Molinet, op. cit., v. I, p. 184; Basin, op. cit., v. II, p. 376.

28 Aliénor de Poitiers, *Les honneurs de la cour*, in La Curne de Sainte Palaye (ed.), *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, 1781, v. II, p. 201.

29 Chastellain, op. cit., v. III, p. 196-212, 290, 292, 308; v. IV, pp. 412-14, 428; Aliénor de Poitiers, op. cit., pp. 209, 212.

30 Aliénor de Poitiers, op. cit., p. 210; Chastellain, v. IV, p. 312; Juvenal des Ursins, op. cit., p. 405; La Marche, op. cit., v. I, p. 278; Froissart, v. I, pp. 16, 22 ss.

31 Molinet, op. cit., v. V, pp. 194, 192.

32 Aliénor de Poitiers, op. cit, p. 190; Deschamps, op. cit., v. IX, p. 190.

33 Chastellain, op. cit, v. V, pp. 27-33.

34 Deschamps, op. cit., v. IX, *Le miroir de mariage*, pp. 100-10.

35 Vários exemplares de tais "paix" por Laborde, op. cit., v. II, ns. 43, 45, 75, 126, 140, 5293.

36 Deschamps, op. cit., p. 300, comp. VIII, p. 156, ballade n. 1462; Molinet, op. cit., v. V, p. 195; *Les cent nouvelles nouvelles*, Th. Wright (org.), v. II, p. 123; comp. *Les Quinze joyes de mariage*, p. 185.

37 Processo de canonização em Tours, *Acta Sanctorum Apr.*, t. I, p. 152.

38 Sobre essas querelas de sucessão na nobreza holandesa, já referidas por W. Moll, *Kerkgeschiedenis van Nederland vóór de hervorming*. Utrecht, 1864-69, 2 partes (5 peças), v. II, 3, p. 284, tratada detalhadamente por H. Obreen, a pedido de Vad. Gesch. e Oudhk, p. 308; igualmente para a Bretanha por H. du Halgouët, *Mémoires de la société d'histoire et d'archeologie de Bretagne*, v. IV, 1923.

39 Deschamps, op. cit., v. IX, pp. 111-14.

40 Jean de Stavelot, *Chronique*, Borgnet (ed.), Coll. des chron. belges, 1861, p. 96.

41 Pierre de Fenin, op. cit., p. 607; *Journal d'un bourgeois*, p. 9.

42 Aldus Juvenal des Ursins, op. cit., p. 543; Thomas Basin, op. cit., v. I, p. 31. O *Journal d'un bourgeois*, p. 110, dá um outro motivo para a sentença de morte, assim como *Le Livre des trahisons*, Kervyn de Lettenhove (ed.), Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous les dues de Bourg., v. II, p. 138.

43 Rel. de S. Denis, op. cit., v. I, p. 30; Juvenal des Ursins, op. cit., p. 341.

44 Pierre de Fenin, op. cit., p. 606; Monstrelet, v. IV, p. 9.

45 Pierre de Fenin, op. cit., p. 604.

46 Christine de Pisan, v. I, p. 251, n. 38; Chastellain, v. V, pp. 364 ss; *Rozmitals Reise*, pp. 24, 149.

47 Deschamps, op. cit., v. I, ns. 80, 114, 118; v. II, ns. 256, 266; v. IV, ns. 800, 803; v. V, ns. 1018, 1024, 1029; v. VII, n. 253; v. X, ns. 13, 14.

48 Relato anônimo do século XV no *Journal de l'inst. hist.*, v. IV, p. 353. Cf. Juvenal des Ursins, op. cit., p. 569, Religieux de S. Denis, op. cit., v. VI, p. 492.

49 Jean Chartier, *Hist. de Charles* VII, D. Godefroy (ed.), 1661, p. 318.

50 Entrada do delfim como duque da Bretanha em Rennes em 1532, por Th. Godefroy, *Le cérémonial françois*, 1649, p. 619.

51 Rel. de S. Denis, op. cit., v. I, p. 32.

52 *Journal d'un bourgeois*, op. cit., p. 277.

53 Thomas Basin, op. cit, v. II, p. 9.

54 A. Renaudet, *Préréforme et humanisme à Paris*, p. 11, baseado nos documentos do processo.

55 De Laborde, *Les dues de Bourgogne*, v. I, pp. 172, 177.

56 *Livre des trahisons*, op. cit., p. 156.

57 Chastellain, op. cit, v. I, p. 188.

58 Aliénor de Poitiers, *Les Honneurs de la cour*, op. cit., p. 254.

59 Rel. de S. Denis, op. cit., v. II, p. 114.

60 Chastellain, op. cit., v. I, p. 49, v. V, p. 240; ver La Marche, op. cit., v. I, p. 201; Monstrelet, op. cit., v. III, p. 358; Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. I, p. 380.

61 Chastellain, op. cit., v. V, p. 228, ver v. IV, p. 210.

62 Chastellain, op. cit., v. III, p. 296, v. IV, pp. 213, 216.

63 *Chronique scandaleuse*, interpol., op. cit., v. II, p. 332.

64 *Lettres de Louis* XI, op. cit., v. X, p. 110.

65 Referência ao hábito comum aos atores da tragédia grega.

66 Uma fralda longa e pendente que era presa em volta do queixo. [N.T.]

67 Aliénor de Poitiers, *Les honneurs de la cour*, op. cit., pp. 254-56.

68 Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. II, p. 11; Pierre de Fenin, op. cit., pp. 599, 605; Monstrelet, op. cit., v. III, p. 347; Theod. Pauli., *De rebus actis sub ducibus Burgundiae compendium*, Kervyn de Lettenhove (ed.). Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des dues de Bourg., t. III, p. 267.

69 Ver F. M. Graves, *Deux inventaires de la Maison d'Orléans*, Bibl. du XVe siecle, n. 31, 1926, p. 26; A. Warburg, *Gesammelte Schriften I*, Leipzig, 1932, p. 225.

70 Aliénor de Poitiers, op. cit., pp. 217-45; Laborde, op. cit., v. II, p. 267, Inventário de 1420.

71 Sucessor de Monstrelet, 1449 (Chastellain, op. cit., v. V, p. 367).

72 Ver Petit Dutaillis, *Documents nouveaux sur les moeurs populaires etc.*, p. 14; La Curne de S. Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, v. I, p. 272.

73 Chastellain, *Le Pas de la mort*, op. cit., v. VI, p. 61.

74 Hefele, *Der h. Bernhardin v. Siena etc.*, p. 42. Sobre a perseguição da sodomia na França, ver Jacques du Clercq, op. cit., v. II, pp. 272, 282, 337-38, 350, v. III, p. 15.

75 Thomas Walsingham, *Historia Anglicana*, v. II, H. T. Riley (ed.), Rolls series, 1864, p. 148. No caso de Henrique III da França, não há dúvida quanto ao caráter culpado dos *mignons*, mas isso acontece no fim do século XVI.

76 Philippe de Commines, *Mémoires*, B. de Mandrot (ed.). Coll. de textes pour servir à l'enseignement de l'histoire, 1901-03, 2 vols., v. I, p. 316.

77 La Marche, op. cit.; II, p. 425; Molinet, op. cit., v. II, pp. 29, 280; Chastellain, op. cit., v. IV, p. 41.

78 *Les cent nouvelles nouvelles*, op. cit., II, p. 61; Froissart, op. cit. Kervyn (ed.), v. XI, p. 93.

79 Froissart, op. cit., ib. XIV, p. 318; *Le livre des faits de Jacques de Lalaing*, op. cit., pp. 29, 242 (Chastellain, op. cit., v. VIII); La Marche, op. cit, v. I, p. 268; *L'hystoire du petit Jehan de Saintré*, cap. 47.

80 Chastellain, op. cit., v. IV, p. 237.

Ce liure fut extrait et translate du liure du regime des princes fait par messire
Gilles de Romme Arceuesque de Bourges Adressant a monsr Iouys filz ainsne
de Phelippe le bel

Cy commence le prologue de Informacion des princes

Regnabit rex et
sapiens erit et
faciet iudicium
et iusticiam in
terra Ieremie
xxiii. Le glieux
prophete Ieremie
qui fist le liure
des lamentacions

et pleure sur la destruction des iuifz
en demonstrant la cause dicelui
regne pour le fol et mauuais gouu
nement des roys qui lors regnoient
voulant autressi conseillier quil
seruiroient par la bonne ordon
dun roy quil sauoit par reuelacion
qui deuoit aduenir en donnant
congnoissi dicellui roy et a quoy

A concepção hierárquica da sociedade

3

Quando, no final do século XVIII, isto é, no início do romantismo, as formas da cultura medieval começaram a ser percebidas como valores legítimos, a primeira coisa que se descobriu foi a cavalaria. O primeiro romantismo tendia a identificar Idade Média e cavalaria, com olhos apenas para as plumas tremulantes sobre os capacetes. E, por paradoxal que possa parecer, tinha certa razão. Estudos mais profundos nos ensinaram que a cavalaria é apenas uma fração da cultura daquela época e que o desenvolvimento político e social se deu majoritariamente fora dessa forma cultural. Já no fim do século XIII, a época do feudalismo de fato e da cavalaria em flor está por acabar; o que se segue é o período urbano e monárquico da era medieval, quando os fatores determinantes do Estado e da sociedade são o poderio comercial da burguesia e, baseado nele, o poder financeiro dos reis. Como homens de tempos posteriores, nós nos acostumamos, e com razão, a prestar mais atenção a Gent e Augsburg, ao surgimento do capitalismo e às novas formas de Estado, do que aos nobres que, nesse momento, parecem "falidos". A própria pesquisa historiográfica se democratizou desde os dias do romantismo. Mas mesmo quem está acostumado a considerar o fim do período medieval sob seus aspectos político-econômicos, deve sempre notar que as próprias fontes, em especial as fontes narrativas, dão muito mais espaço à nobreza e a seus negócios do que seria condizente com a nossa imagem dessa época – o que, de resto, não vale apenas para o fim da Idade Média, mas também para o século XVII.

A razão para tanto é que o estilo de vida nobre conservou seu domínio sobre a sociedade muito tempo após a nobreza, como estrutura social, ter perdido sua supremacia. No espírito do século XV, a nobreza ainda é, sem sombra de dúvida, proeminente como elemento social; os contemporâneos exacerbam seu valor e subestimam o da burguesia, não veem que as verdadeiras forças motrizes do desenvolvimento

3.2 Alain Chartier, *Le quadrilogue invectif*. Na primeira página o miniaturista ilustra o conteúdo deste diálogo: aqui, os diversos personagens encontram-se unidos em sua prosperidade em época de paz.

social não estavam mais na vida e nos negócios de uma nobreza guerreira. Esse tipo de argumento culparia os próprios contemporâneos pelo erro e a era romântica por adotá-lo acriticamente, no mesmo passo em que reivindicaria à pesquisa histórica moderna a descoberta dos verdadeiros fatos da vida medieval tardia. Da vida política e econômica, certamente. Mas para o conhecimento da vida cultural, a própria ilusão em que viviam os contemporâneos tem seu valor de verdade. Por mais que as formas de viver da nobreza não passassem de um verniz aplicado sobre a vida, ainda assim seria necessário que o historiador soubesse enxergar a vida no brilho desse verniz.

Mas tratava-se de bem mais que um verniz. O conceito de divisão da sociedade em estamentos está na raiz de todas as reflexões políticas e teológicas e não se resume aos três estamentos consagrados: clero, nobreza e terceiro estado. O conceito de estamento tem valor mais forte e alcance muito maior. Em geral, cada grupo, função, profissão é vista como um estamento, de forma que, ao lado da divisão da sociedade em três estamentos, também seria possível dividi-la em doze.[1] Pois estamento é estado, *estat* ou *ordo*, termos que remetem a uma entidade ditada pela vontade de Deus. As palavras *estat* e *ordre* cobrem, no período medieval, um grande número de grupos humanos que para nós parecem heterogêneos: os estamentos segundo a nossa definição contemporânea; as profissões; o estado civil e a virgindade; o estado de pecado (*estat de péchié*); os quatro *estats de corps et de bouche* [estados de corpo e de boca] na corte (padeiros, escanções, trinchadores e cozinheiros); as ordens do clero (padre, diácono, subdiácono etc.); as ordens monásticas; as ordens militares. No pensamento medieval, o conceito de "estado" ou "ordem" define-se em todos esses casos pela noção de que cada um desses grupos representa uma instituição divina, é um elemento na arquitetura do mundo, tão essencial e tão hierarquicamente digno quanto os tronos e os poderes da hierarquia dos anjos.

Na bela imagem que se fazia do Estado e da sociedade, atribuía-se a cada um dos estamentos uma função que não derivava de sua utilidade comprovada, mas de sua sacralidade ou esplendor. Assim, podia-se lamentar a degradação do clero ou a decadência das virtudes cavaleirescas, sem se renunciar a nada dessa imagem ideal; os pecados humanos bem podiam obstruir a realização do ideal, mas este continua a ser o fundamento e a diretriz do pensamento social. A imagem medieval da sociedade é estática, não dinâmica.

É sob um brilho maravilhoso que Chastellain – o historiador da corte de Filipe, o Bom, e Carlos, o Temerário, cuja rica obra é aqui mais uma vez o melhor espelho do pensamento da época – vê a sociedade de seus dias. Eis aqui um homem nascido nos campos de Flandres, que testemunhara nos Países Baixos a esplêndida expansão do poder burguês mas que, ainda assim, cego pelo brilho exterior da vida ostentatória da corte da Borgonha, só tem olhos para a coragem e a virtude cavaleiresca como fontes de energia.

Deus criou o povo para trabalhar, arar o solo e cuidar da subsistência por meio do comércio; o clero, para as obras da fé; mas a nobreza para promover a virtude e conservar a justiça, para servir de espelho para os outros pelos seus atos e costumes. Os mais altos deveres do Estado – a proteção da Igreja, a difusão da fé, a defesa do povo contra a opressão, a manutenção do bem comum, o combate à violência e à tirania, o fortalecimento da paz – são todos, para Chastellain, deveres da nobreza. Verdade, coragem, moralidade e generosidade são suas qualidades. E a nobreza da França, diz esse orador grandiloquente, corresponde a essa imagem ideal.[2] Em toda a obra de Chastellain pode-se notar que ele vê os acontecimentos da época através dessas lentes coloridas.

A subestimação da burguesia provém do fato de que o estereótipo sob o qual se representava o terceiro estado não fora corrigido pela realidade. Esse estereótipo ainda era simples e sucinto como uma imagem de calendário ou de baixo-relevo representando as tarefas do ano: o agricultor em sua labuta, o artesão aplicado, o comerciante empreendedor. **[3.1]** A figura do patrício poderoso que suplantava a nobreza ou o fato de que a nobreza se renovava continuamente com o sangue e a energia da burguesia encontram tão pouco espaço naquele tipo lapidar quanto a figura do combativo confrade de guilda com seus ideais de liberdade. No conceito de terceiro estado, e foi assim até a Revolução Francesa, a burguesia e os trabalhadores não eram diferenciados; cá e

3.1 Miniatura de calendário com trabalhadores do campo escravizados.

lá, surge nesse imaginário a figura do camponês pobre ou do burguês rico e indolente,[3] mas uma definição segundo a real função política e econômica era estranha àquele conceito. Era possível que um programa de reforma de um monge agostiniano em 1412 propusesse seriamente que todo não nobre na França fosse forçado a fazer trabalhos manuais ou no campo, sob pena de ser posto para fora do país.[4]

Assim, pode-se entender como alguém como Chastellain, tão suscetível à ilusão ética quanto ingênuo em política, confere ao terceiro estado virtudes exclusivamente menores e servis, em oposição às altas qualidades da nobreza:

Pour venir au tiers membre qui fait le royaume entier, c'est l'estat des bonnes villes, des marchans et des gens de labeur, desquels ils ne convient faire si longue exposition que des autres, pour cause que de soy il n'est gaires capable de hautes attributions, parce qu'il est au degré servile.

Para falar do terceiro membro que torna o reino completo, é o estado das boas cidades, de comerciantes e homens da terra, dos quais não convém expor mais que os outros, por essa razão quase não é possível atribuir grandes qualidades a esse estado, pois encontra-se no estado de servidão.

Suas virtudes são a humildade e o zelo, a obediência ao rei e a docilidade diante dos nobres.[5]

Essa incapacidade de compreender uma época de força e de liberdade burguesas terá contribuído para instilar uma visão sombria dos tempos em Chastellain e em outros mais, que esperavam a salvação tão somente da nobreza?

Os burgueses ricos ainda são chamados por Chastellain de *vilains*.[6] Ele não tem a menor compreensão da honra burguesa. Filipe, o Bom, tinha o hábito de abusar de seu poder de determinar que viúvas ou filhas de burgueses ricos esposassem os seus *archers*, muitas vezes membros da baixa nobreza. Os pais casavam suas filhas o mais cedo possível para evitar uma tal proposta; pelo mesmo motivo, uma viúva teve de se casar novamente apenas dois dias após o funeral de seu marido.[7] Certa vez, o duque da Borgonha deparou-se com a teimosa resistência de um rico produtor de cerveja de Lille, que não queria conceder a filha para uma união desse tipo. O duque sequestra a moça; o pai furioso muda-se para Tournay com suas posses; fora da jurisdição do duque, ele poderia expor o caso ao Parlamento de Paris. O que, por sua vez, não lhe traz mais que preocupação e dificuldades; ele cai doente de tristeza, e o final do caso, característico do caráter impulsivo de Filipe,[8] é que a mãe vem ao duque implorar que lhe devolva a filha; o duque só o concede depois de muita humilhação

e desdém. Chastellain, que em geral não teme criticar seu senhor, coloca-se ao lado do duque; para o pai ofendido ele não tem outras palavras além de "esse rebelde cervejeiro rústico" [*Ce rebelle brasseur rustique*] ou "e que vilão mais safado" [*Et encore si meschant vilain*].[9] Em seu *Temple de Bocace*, no qual ressoam a fama e as desventuras da nobreza, Chastellain só admite o grande banqueiro Jacques Coeur depois de dar muitas desculpas por fazê-lo, enquanto o detestável Gilles de Rais, apesar de seus crimes hediondos, é perdoado por ser nobre.[10] Parece-lhe desnecessário mencionar os nomes dos burgueses que perderam a vida na grande batalha por Gent.[11]

Em que pese esse desdém pelo terceiro estado, há no ideal cavaleiresco um elemento de consideração menos desdenhosa do povo. Juntamente com o escárnio do camponês que ressoa no *Kerelslied* flamengo e nos *Proverbes del vilain*, circula por toda a Idade Média um veio de compaixão pelo povo pobre, que leva uma vida tão dura:

Si fault de faim perir les innocens
Dont les grans loups font chacun jour ventrée,
Qui amassent a milliers et a cens
Les faulx tresors; c'est le grain, c'est la blée,
Le sang, les os qui ont la terre arée
Des povres gens, dont leur esperit crie
Vengence à Dieu, vé à la seignourie...[12]

Se os inocentes precisam morrer de fome
Assim todos os dias os lobos enchem as barrigas,
Quem acumula em milhares e centenas
Os tesouros falsos; é o grão, é o trigo,
O sangue e os ossos que araram a terra
Os pobres, em seu espírito gritam
A Deus por vingança, desgraça ao senhor...

São sempre os mesmos lamentos. O povo pobre, afligido pelas guerras, explorado pelos fiscais, vive em penúria e desgraça: todos dependem do trabalho do agricultor. Eles sofrem pacientemente: "*le prince nén sçait riens*" [o príncipe não sabe de nada], e quando eles por vezes murmuram e difamam o governo, "*povres brebis, provre fol peuple*", o senhor os trará de volta à calma e à razão. Na França, sob a pressão da destruição e da insegurança a que todo o país foi levado pela Guerra dos Cem Anos, predomina um protesto: o agricultor saqueado e maltratado por bandos de amigos e inimigos, seus animais de criação roubados, eles mesmos expulsos de suas casas e terras. As lamúrias não têm fim. Elas se fazem ouvir na voz de eclesiásticos reformistas por volta de 1400: Nicolas de Clémanges em seu *Liber de lapsu et reparatione justitiae*,[13] e Gerson em sua corajosa pregação política aos regentes e à corte sobre o tema *Vivat rex*, feita no dia 7 de novembro de 1405 no palácio da rainha, em Paris:

Le pauvre homme n'aura pain à manger, sinon par advanture aucun peu de seigle ou d'orge; sa pauvre femme gerra, et auront quatre au six petits enfants au fouyer, ou au four, qui par advanture sera chauld: demanderont du pain, crieront à la rage de faim. La pauvre mere si n'aura que bouter es dens que un peu de pain ou il y ait du sel. Or devroit bien suffire cette misère: – viendront ces paillars qui chergeront tout... tout sera prins, et happé, et querez qui paye.[14]

O pobre homem não terá pão para comer, exceto talvez um punhado de centeio ou cevada; a pobre mulher irá gerar e ter quatro ou seis crianças pequenas perto da lareira ou do forno, que por acaso estará quente: irão pedir pão, gritarão loucos de fome. A pobre mãe só tem um pão salgado muito pequeno para lhes enfiar entre os dentes. Agora basta de tamanha miséria: virão os saqueadores que querem tudo... Tudo será levado e destruído, e sabemos quem terá de pagar por isso.

Jean Jouvenel, o bispo de Beauvais, apresenta em tom amargo a desgraça do povo perante os Estados de Blois em 1433 e de Orléans em 1439.[15] **[3.2]** Conjugadas aos protestos dos outros Estados, as misérias do povo aparecem no *Quadriloge invectif*[16] de Alain Chartier, na forma de um debate, que inspirou o *Debat du laboureur, du prestre et du gendarme* de Robert Gaguin.[17] Os escritores de crônicas não têm como evitar a volta ao tema pois a matéria com que lidam assim o exige.[18] Molinet escreve poemas em *Resource du petit peuple*,[19] o sério Meschinot repete as advertências sobre a perdição do povo:

O Dieu, voyez du common l'indigence,
Pourvoyez-y à toute diligence:
Las! par faim, froid, paour et misere tremble.
S'il a peché ou commis negligence,
Encontre vous, il demande indulgence.
N'est-ce pitié des biens que l'on lui emble?
Il n'a plus bled pour porter au molin,
On lui oste draps de laine et de lin,
L'eaue, sans plus, lui demeure pour boire.[20]

Ó Deus, veja nos comuns a indigência,
Provenha-os como total diligência:
Ai! de fome, frio, medo e miséria eles tremem.
Se eles pecaram ou foram negligentes
Diante do Senhor eles pedem indulgência.
Não é uma pena que tenham perdido seus bens?
Não há mais trigo para levar ao moinho,
Lhes tomaram a lã e o linho,
Água, nada mais, lhes deixaram para beber.

Em um documento com reivindicações entregue ao rei durante a reunião dos Estados-Gerais em Tours, em 1484, a lamentação assume ares de tratado político.[21] Tudo porém permanece no nível de um lamento completamente estereotipado e negativo, nunca vindo a se tornar um programa político. Ainda não há qualquer indício de reforma social cuidadosamente planejada, e o tema continuava a ressoar em La Bruyère e Fénelon até muito tarde no século XVIII, quando os lamentos do velho Mirabeau, "*l'ami des hommes*", diferem bastante, por mais que neles ressoe a nota da futura resistência.

É de se esperar que aqueles que glorificam o ideal cavaleiresco do fim da Idade Média concordem com esses testemunhos de pena para com o povo – talvez como aplicação do ideal cavaleiresco de proteger os mais fracos. Igualmente peculiar à moral cavaleiresca, e tão estereotipada e abstrata, é a noção de que a verdadeira nobreza provém apenas da virtude e de que no fundo todos os homens são iguais. Ambos os sentimentos foram exageradamente valorizados em seu significado histórico-cultural. Considera-se o reconhecimento da nobreza de coração como um triunfo do Renascimento, e cita-se a propósito uma passagem de Poggio em seu *De nobilitate*. E também parece haver um primeiro aceno igualitário na canção revolucionária de John Ball, "*When Adam delved and Eve span,/ where was then the gentleman?*" [Quando Adão cavava e Eva fiava/ onde é que a nobreza estava?], e pode-se imaginar que os nobres tremiam ao ouvi-la. **[3.3]**

3.3 Deus ajusta as três classes sociais: os religiosos à esquerda precisam rezar, os nobres devem proteger as pessoas, e os camponeses, trabalhar. Xilogravura de *Lichtenberger Prognosticatio*, Mogúncia, 1482.

Mas essas duas ideias eram lugares-comuns na própria literatura cortesã, assim como nos salões do Antigo Regime. A noção de que "a nobreza começa no coração"[22] era corrente no século XII, tanto na poesia latina como na dos trovadores. E, ao longo de todo esse tempo, elas não são mais que um espelho moral, sem consequências sociais ativas.

Dont vient a tous souveraine noblesce?
Du gentil cuer, paré de nobles mours.
... Nul n'est villains se du cuer ne lui muet.[23]

De onde vem a nobreza soberana?
Do coração gentil, adornado com a moral nobre.
... Ninguém é vilão se isso não vier do seu coração.

O conceito de igualdade fora emprestado de Cícero e Sêneca pelos patriarcas da Igreja. Gregório, o Grande, deu aos séculos que se seguiram o "*Omnes namque natura aequales sumus*" [Todos os homens são iguais por natureza]. A fórmula foi repetida em todos os tons e ênfases, sem que com isso se quisesse diminuir as desigualdades. Pois para o homem medieval a noção de igualdade aponta para a iminente igualdade na morte, e não para uma longínqua igualdade em vida. Em Eustache Deschamps, nós a encontramos em clara conexão com

a imagem da Dança Macabra, que no final do período medieval devia oferecer conforto contra as injustiças do mundo. É o próprio Adão que proclama a seus descendentes:

Enfans enfans, de moy, Adam, venuz,
Qui après Dieu suis peres premerain
Créé de lui, tous estes descenduz
Naturelment de ma coste et d'Evain;
Vo mere fut. Comment est l'un villain
Et l'autre prant le nom de gentillesce
De vous, freres? Dont vient tele noblesce?
Je ne le sçay, se ce n'est des vertus,
Et les villains de tout vice qui blesce:
Vous estes tous d'une pel revestus.

Quant Dieu me fist de la boe ou je fus,
Homme mortel, faible, pesant et vain,
Eve de moy, il nous crea tous nuz,
Mais l'esperit nous inspira a plain
Perpetuel, puis eusmes soif et faim,
Labour, dolour, et enfans en tristesce;
Pour noz pechiez enfantent a destresce
Toutes femmes; vilment estes conçuz.
Dont vient ce nom: villain, qui les cueurs blesce?
Vous estes tous d'une pel revestuz.

Les roys puissants, les contes et les dus,
Li gouverneur du peuple et souverain,
Quant ilz naissent, de quoy sont ilz vestuz?
D'une orde pel.
... Prince, pensez, sanz avoir en desdain
Les povres genz, que la mort tient le frain.[24]

Crianças, crianças, de mim, Adão, nascidas,
Que depois de Deus, sou o primeiro pai
Criadas por ele, todos descendem de mim
Naturalmente da minha costela e de Eva;
Ela era a sua mãe. Como alguém pode ser vilão
E o outro leva o nome de gentileza
De vocês, irmãos? De onde vem tal nobreza?
Eu não sei, a não ser que venha das virtudes,
E os vilões de todos os vícios que machucam;
Estão todos vocês revestidos pela mesma pele.

Quando Deus me fez a partir da lama que eu era,
Homem mortal, fraco, pesado e vaidoso,
Eva de mim, ele nos criou totalmente nus,
Mas ele nos deu o espírito perpétuo
Em abundância, estávamos famintos e sedentos depois,
Labor, dor e crianças sofrendo;
Pelos nossos pecados, crianças causam dor ao nascer
A todas as mulheres; vilmente você é concebido.
De onde vem esse nome: vilão, que machuca o coração?
Estão todos revestidos pela mesma pele.

Os reis poderosos, os condes e os duques,
O governador de todo o povo e dos soberanos,
Quando eles nascem, com o que estão vestidos?
De uma pele suja.
... Príncipe, lembre-se, sem desdenhar
Nas pessoas pobres, que a morte segura as rédeas.

Em conformidade a essa ideia alguns entusiastas do ideal cavaleiresco por vezes anotam os feitos de heróis camponeses, no intuito de ensinar à nobreza "que aqueles que nós consideramos camponeses por vezes podem ser dotados de grande coragem".[25]

Pois o fundamento de todas essas ideias é sempre o mesmo: a nobreza foi chamada a defender e libertar o mundo pelo cultivo do

3.4 Mestre da Coleta do Manna, *A oferenda dos judeus*; logo acima do altar vê-se Caim assassinando Abel.

ideal cavaleiresco. A vida e a virtude dos nobres é nosso meio de salvação nos tempos ruins; disso dependem o bem-estar e a paz da Igreja e do reino, bem como o respeito à justiça.[26] A guerra veio ao mundo por Caim e Abel **[3.4]** e, desde então, prolifera entre os bons e os maus. Dar início a ela não é bom. Para isso existe o nobre estamento dos cavaleiros – para proteger, defender e pacificar o povo.[27] Duas coisas, diz-se na vida de um dos mais puros defensores do ideal cavaleiresco, Boucicaut, foram postas no mundo pela vontade de Deus, como dois pilares das leis divinas e humanas; sem tais pilares o mundo não poderia ser nada além de confusão; essas duas colunas são a cavalaria e o conhecimento, "*qui moult bien conviennent ensemble*" [que, juntas ficam muito bem].[28] "Conhecimento, fé e cavalaria" são as três flores-de-lis do *Le Chapel des fleurs de lis* de Philippe de Vitri; elas representam os três estamentos, sendo que o estamento dos cavaleiros é chamado a proteger e cuidar dos outros dois.[29] Essa equação de cavalaria e conhecimento, que também se nota na tendência a atribuir ao título de "doutor" os mesmos direitos que ao título de cavaleiro,[30] testemunha em favor do alto teor ético do ideal cavaleiresco. Louva-se assim a união da vontade e da ousadia com o saber; sente-se a necessidade de elevar o homem a novas alturas, na forma fixa de duas devoções a uma vida superior. Mas, dentre elas, o ideal cavaleiresco teve influência mais intensa e geral, pois nele se uniam tanto elementos éticos como estéticos, que eram compreensíveis a qualquer espírito.

Notas

1 Deschamps, op. cit., v. II, p. 226. Cf. A. Pollard, *The Evolution of Parliament*. Londres, 1920, pp. 58-80.

2 Chastellain, "Le miroir des nobles hommes en France", v. VI, p. 204; "Exposition sur vérité mal prise", v. VI, p. 416; "L'entrée du roy Louys en nouveau règne", v. VII, p. 10, in op. cit.

3 Froissart, op. cit., Kervyn (ed.), v. XIII, p. 22; Jean Germain, *Liber de virtutibus ducis Burg.*, op. cit., p. 108; Molinet, op. cit., v. I, p. 83, e v. III, p. 100.

4 Monstrelet, op. cit., v. II, p. 241.

5 Chastellain, op. cit., v. VII, pp. 13-16.

6 Id., ibid., v. III, p. 82; v. IV, p. 170; v. V, pp. 279 e 309.

7 Jacques du Clerq, op. cit., v. II, p. 245; cf. também p. 339.

8 Ver capítulo 1, p. 21.

9 Chastellain, op. cit., v. III, pp. 82-89.

10 Id., ibid., v. VII, pp. 90 ss.

11 Id., ibid., v. II, p. 345.

12 Deschamps, op. cit., n. 113, v. I, p. 230.

13 N. de Clémanges, *Opera*, Lydius (ed.). Leiden, 1613, cap. IX, p. 48.

14 Na tradução latina de Gerson, *Opera*, op. cit., v. IV, pp. 583-622; o texto francês foi publicado em 1824; o trecho é citado por D. H. Carnahan, *The Ad Deum vadit of Jean Gerson*. University of Illinois studies in language and literature, 1917, v. III, n. 1, p. 13; ver Denifle e Chatelain, *Chartularium Univ. Paris IV*, n. 1819.

15 Apud H. Denifle, *La désolation des églises de France*. Paris, 1897-99, v. I, pp. 497-513.

16 Alain Chartier, *Oeuvres*, Duchesne (ed.), op. cit., p. 402.

17 *Rob. Gaguini epistolae et orationes*, L. Thuasne (ed.). Paris, 1903, v. II, pp. 321 e 350.

18 Froissart, op. cit., v. XII, p. 4; *Le Livre des trahisons*, op. cit., pp. 19 e 26; Chastellain, op. cit., v. I, p. XXX; v. III, p. 325; v. V, pp. 260, 275 e 325; v. VII, pp. 466-80; Thomas Basin, op. cit., pp. 44, 56, 59 e 115; ver Monstrelet, "La complainte du povre commun et des povres laboureurs de France", in op. cit., v. VI, pp. 176-90.

19 *Les Faictz et Dictz de messire Jean Molinet*. Paris: Jean Petit, 1537, pasta 87 vso.

20 A. de la Borderie, "Ballade 19", in *Jean Meschinot, sa vie et ses oeuvres*, 1895, p. 296; ver "Les lunettes des princes", op. cit., pp. 607 e 613.

21 Masselin, *Journal des États Généraux de France tenus à Tours en 1484*, A. Bernier (ed.), p. 672.

22 Cf. W. Friedrich, *Der lateinische Hintergrund zu Maerlants Disputatie*. Leipzig, 1934, pp. 52 s.

23 Deschamps, op. cit., v. VI, n. 1140, p. 67. A conexão entre igualdade e "nobreza de coração" exprime-se nas palavras de Ghismonda ao padre Tancredi, na primeira novela da quarta jornada do *Decamerão*.

24 Deschamps, op. cit., v. VI, n. 1176, p. 124.

25 Molinet, op. cit., v. II, pp. 104-07; Jean le Maire des Belges, *Les Chansons de Namur*, 1507.

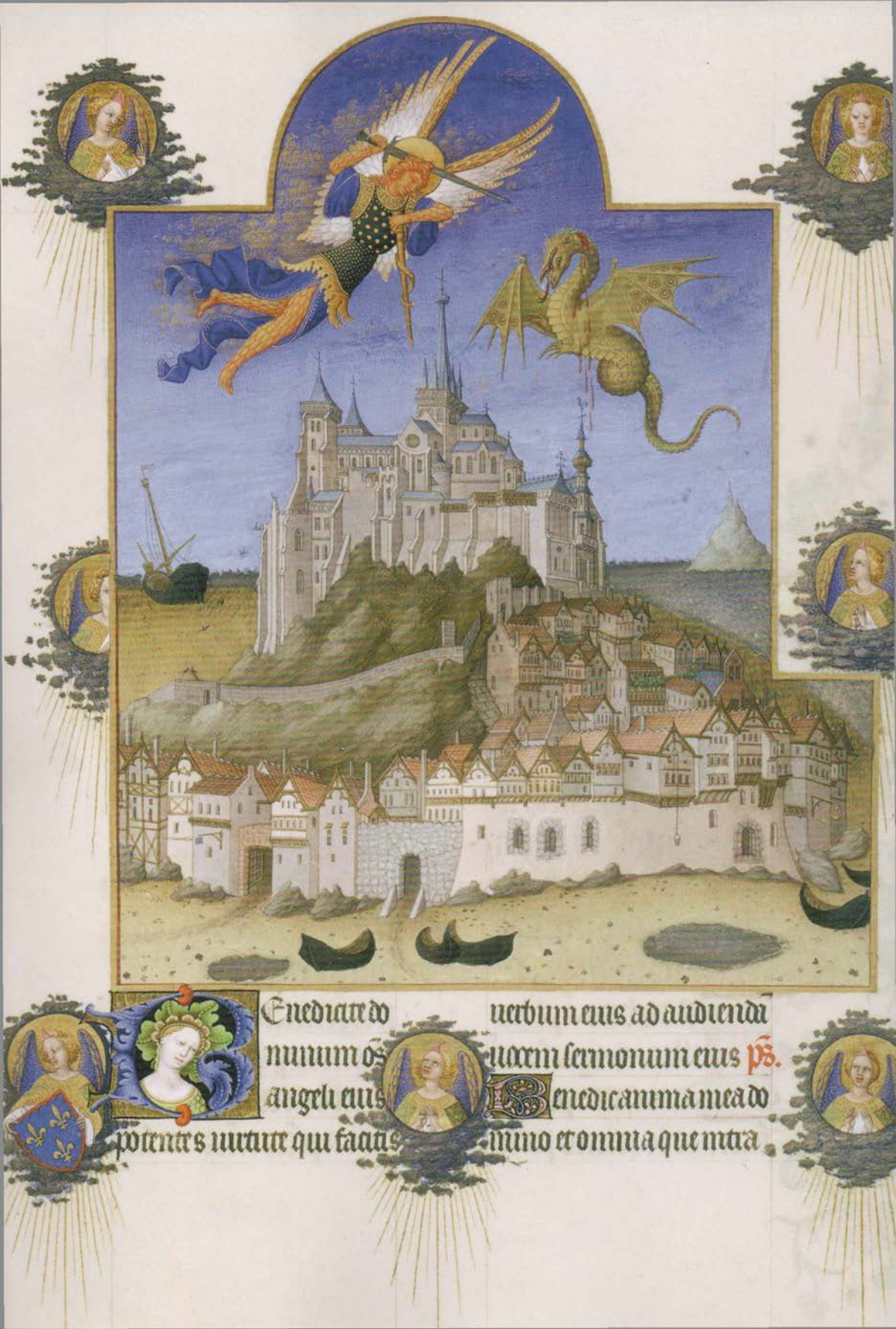
26 Chastellain, op. cit., v. VI, pp. 203, 211 e 214.

27 *Le Jouvencel*, C. Favre e L. Lecestre (ed.), 1887-89, v. I, p. 13.

28 *Livre des faicts du mareschal de Boucicaut*, Petitot (ed.), op. cit., p. 375.

29 Philippe de Vitri, *Le Chapel des fleurs de lis* [1335], A. Piaget (ed.), in *Romania* XXVII, 1898, pp. 80 ss.

30 Ver a respeito La Curne de Sainte Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, 1781, v. II, pp. 94-96.



Benedicite dominum omnes angeli eius potentes virtute qui facitis verbum eius ad audiendum vocem sermonum eius ps.

Benedic anima mea domino et omnia que intra

O ideal de cavalaria

4

As ideias medievais em geral são permeadas por elementos da fé em todos os aspectos. Do mesmo modo, as ideias daquele grupo mais restrito no âmbito da corte e da nobreza são impregnadas pelo ideal cavaleiresco. Mesmo noções relativas à fé são incorporadas e sucumbem ao poder encantatório da ideia de cavalaria: os feitos de armas do arcanjo Miguel são "a primeira milícia e proeza cavaleirescas a serem atingidas" [*la première milicie et prouesse chevaleureuse qui oncques fut mis en exploict*]; **[4.1]** dele descende a cavalaria; como "milícia terrena e cavalaria humana" [*milicie terrienne et chevalerie humaine*], ela é uma imagem das hostes de anjos ao redor do trono de Deus.[1] O vínculo íntimo do ritual de sagração com noções religiosas é especialmente evidente na história do batismo cavaleiresco de Rienzo.[2] O poeta espanhol Juan Manuel fala da sagração como se fosse um tipo de sacramento, comparável ao batismo e ao casamento.[3]

Essa alta expectativa quanto ao cumprimento do dever da nobreza alguma vez levou a uma definição mais precisa de suas obrigações? Certamente sim, na busca de uma paz universal, baseada na concórdia dos reis, na conquista de Jerusalém e na expulsão dos turcos. O incansável estrategista Philippe de Mézières, que sonhava com uma ordem que superasse o antigo esplendor dos Templários e dos Hospitalários, delineou em seu *Songe du vieil pelérin* um plano para a salvação do mundo num futuro próximo. O jovem rei da França – a obra é de 1388, quando o infeliz Carlos VI ainda era objeto de tantas esperanças – poderia facilmente chegar a um acordo de paz com Ricardo da Inglaterra, tão jovem e inocente em relação à antiga disputa quanto ele próprio. Bastaria que se encontrassem pessoalmente para discutir a paz, contassem sobre as revelações prodigiosas que a anunciavam, deixando de lado os interesses mesquinhos que poderiam ser um obstáculo, caso as negociações fossem entregues a membros do clero, juristas ou generais. Ao rei da França cabia renunciar a

4.1 São Miguel reprime o dragão em *Les Très riches heures du Duc de Berry*.

algumas cidades de fronteira e castelos. E logo depois da paz, era preciso preparar a cruzada. Em toda parte as disputas e litígios seriam dirimidos, o governo tirânico das terras seria reformado; um concílio geral conclamaria os príncipes da cristandade à guerra, caso as pregações não bastassem para converter tártaros, turcos, judeus e sarracenos.[4] Não é improvável que esses planos ousados tenham sido tema das conversas amigáveis de Mézières com o jovem Luís de Orléans no Convento dos Celestinos em Paris. Também Orléans vivia – no seu caso, com um ingrediente pragmático e mercenário – entre sonhos de paz e de cruzadas.[5]

4.2 O cronista Jean Froissart.

Essa imagem de uma sociedade impregnada do ideal cavaleiresco dá uma coloração milagrosa ao mundo. Naturalmente, é uma coloração que não resiste ao tempo. Tome-se qualquer um dos cronistas franceses dos séculos XIV e XV: o agudo Froissart **[4.2]**, os áridos Monstrelet e d'Escouchy, o solene Chastellain, o áulico Olivier de la Marche, o bombástico Molinet, e todos, exceção feita a Commines e a Thomas Basin, começam pela grandiloquente declaração de que escrevem para glorificar a virtude e a fama cavaleiresca.[6] Mas nenhum deles consegue manter o tom até o final; Chastellain é o que melhor se sai, ao passo que Froissart, ele mesmo autor de uma epopeia cavaleiresca, *Méliador*, com o espírito inundado de uma "*prouesse*" ideal e de "*grans apertises d'armes*", escreve como um jornalista sobre traição e crueldade, egoísmo astuto e poder desmedido num aparato bélico que se tornou um negócio lucrativo. Por um momento, Molinet esquece suas intenções cavaleirescas e, deixando de lado seu estilo e dicção, narra clara e simplesmente os acontecimentos, para ocasionalmente se lembrar daquele espírito nobre que ele quisera cultivar. Mais superficial ainda é o veio cavaleiresco em Monstrelet.

É como se o espírito desses autores – um espírito pouco profundo, é preciso dizer – acolhesse a ficção cavaleiresca na forma de um corretivo

à sua própria época, que lhes parecia incompreensível. Era o único meio de poder entender, ao menos em parte, os acontecimentos. Na realidade, a guerra e a política eram extremamente informes e aparentemente incoerentes. A guerra parecia um processo crônico de batalhas isoladas num imenso território; a diplomacia, um instrumento frágil e ineficaz, dominado em parte por ideias tradicionais de ordem muito geral, em parte por um inextricável complexo de pequenas disputas legais. Incapazes de reconhecer nisso um desenvolvimento social de fato, os historiadores acolhem a ficção do ideal cavaleiresco, remetendo tudo a uma bela imagem de honra soberana, a um belo jogo de regras nobres, e assim criando uma ilusão de ordem. Se comparamos esse critério histórico à visão de um historiador como Tucídides, logo se percebe que esse é um ponto de vista bastante raso. A história se reduz a relatos belos, ou supostamente belos, feitos de armas e solenes encontros políticos. Desse ponto de vista, quem são as verdadeiras testemunhas históricas? Os arautos e mestres de armas, segundo Froissart, presenciam essas proezas nobres e devem julgá-las; são especialistas em casos de fama e de honra, e fama e honra são os assuntos da historiografia.[7] Os estatutos da ordem do Tosão de Ouro prescreviam que se registrassem os feitos cavaleirescos; Lefèvre de Saint Remy, dito "*Toison d'Or*", e o arauto Berry podem ser citados como exemplos de mestres de armas e historiógrafos.

Como ideal de vida bela, a concepção cavaleiresca tem aspectos peculiares. É um ideal essencialmente estético, feito de fantasias coloridas e sentimentos elevados, que também almeja ser um ideal ético: o pensamento medieval só pode conferir nobreza a um ideal de vida se o puder vincular à piedade e à virtude. Nessa sua função ética, o ideal cavaleiresco fica sempre a dever, estorvado por sua origem pecaminosa. Pois o cerne do ideal é sempre o orgulho elevado à condição de beleza. Chastellain compreendeu-o perfeitamente ao dizer: "A glória dos soberanos consiste em orgulho e em empreender coisas muito perigosas; todos os poderes principais convergem num único ponto, que se chama orgulho" [*La gloire des princes pend en orgueil et en haut péril emprendre; toutes principales puissances conviengnent en un point estroit qui se dit orgueil*].[8] Do orgulho, estilizado e exaltado, nasce a honra, que é o centro da vida nobre. Se, nos estratos médios e inferiores, o interesse é o grande móvel, o orgulho – diz Taine – ocupa esse lugar para a aristocracia: "Ora, entre os sentimentos profundos do homem, não há outro tão apto a se

transformar em probidade, patriotismo e consciência, pois o homem orgulhoso precisa de respeito e, a fim de obtê-lo, tem a tentação de merecê-lo".[9] Taine sem dúvida tende a ver a aristocracia sob uma luz favorável. Em toda parte, a verdadeira história mostra antes uma imagem em que o orgulho está aliado ao egoísmo mais desenfreado. Não obstante, as palavras de Taine, como descrição do ideal de vida aristocrático, são certeiras. São próximas da definição do sentimento de honra renascentista em Burckhardt: aquela "enigmática mistura de consciência e egoísmo que sobrevive no homem moderno, mesmo quando, seja ou não por culpa sua, todo o resto se perdeu: fé, amor e esperança. Esse sentimento de honra é compatível com muito egoísmo e grandes vícios; é capaz de grandes equívocos; mas o que resta de nobreza em uma personalidade pode se vincular a esse sentimento e, recorrendo a essa fonte, recobrar novas forças".[10]

Burckhardt considera que a aspiração à glória e à fama, que deriva ora de um alto sentimento de honra, ora da soberba mais tosca, é o traço peculiar do homem renascentista.[11] À honra e ao orgulho de estamento, vigentes na sociedade medieval fora da Itália, ele opõe um sentimento universal de honra e fama que o espírito italiano persegue a partir de Dante, sob forte influência do imaginário clássico. Parece-me que esse é um dos pontos em que Burckhardt exagera a distância entre o medieval e o renascentista, entre a Europa ocidental e a Itália. A sede de glória e de honra no Renascimento provém, no fundo, das aspirações cavaleirescas de origem francesa, da honra estamental levada ao máximo, despojada do elemento feudal e fecundada pelo pensamento clássico. O afã de ser louvado pela posteridade é tão familiar ao cortesão do século XII e ao rude mercenário francês ou alemão do século XIV como ao belo espírito do XV. Segundo Froissart, o encontro que antecedeu ao *Combat des Trente* (27 de março de 1351) entre o senhor Robert de Beaumanoir e o capitão inglês Robert Bamborough termina com as palavras deste último: "e que no futuro os homens falem a respeito nos salões e palácios, nas praças e outros lugares de todo o mundo".[12] Chastellain, em sua versão completamente medieval do ideal cavaleiresco, não deixa de expressar o perfeito espírito do Renascimento, ao afirmar:

Honneur semont toute noble nature	A honra encoraja toda natureza nobre
D'aimer tout ce qui noble est en son estre.	A amar tudo que é nobre em sua própria essência.
Noblesse aussi y adjoint sa droiture.[13]	A nobreza lhe dá retidão.

4.3 Jean Wauquelin oferece a Filipe, o Bom, o primeiro exemplar de *Girart de Roussillon*, poema épico-heroico em francês antigo.

Em outra passagem, ele diz que entre os judeus e os pagãos a honra é mais cara e mais rígida, já que praticada por si mesma e pelo louvor terreno, ao passo que os cristãos haviam recebido a honra por meio da fé e da luz, na esperança de uma recompensa celeste.[14]

Já em Froissart, a coragem é recomendada sem nenhum motivo religioso ou moral, visando antes à glória, à honra e – como *enfant terrible* que é – a uma carreira.[15]

A aspiração cavaleiresca à glória é inseparável do culto dos heróis, no qual confluem os elementos medieval e renascentista. A vida cavaleiresca é uma imitação, seja dos heróis do ciclo arturiano, seja dos heróis da Antiguidade, pouco importa. **[4.3]** À época de ouro do romance de cavalaria, Alexandre, o Grande, é completamente incorporado à esfera idealizada da moral cavaleiresca. A imagem fantasiosa da Antiguidade não se distingue da Távola Redonda. Num poema, o rei René descreve os túmulos de Lancelote, César, Davi, Hércules, Páris e Troilo, um ao lado do outro, todos ornados de brasões.[16] A própria

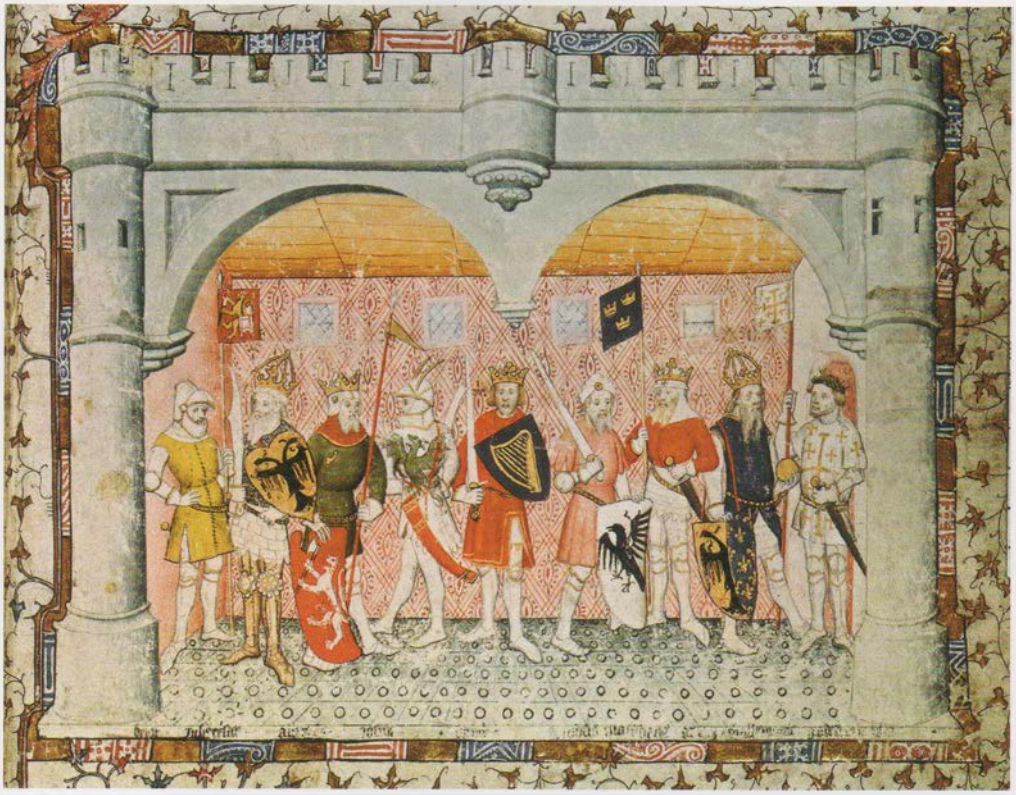
4.4 Vasco de Lucena oferece sua tradução de Quinto Cúrcio.

moral cavaleiresca já era corrente entre os romanos. "*Et bien entretenoit*", diz Henrique V da Inglaterra, "*la discipline de chevalerie, comme jadis faisoient les Rommains*" [e ele manteve muito bem a disciplina da cavalaria, assim como já haviam feito os romanos].[17] O classicismo emergente traz consigo certa clareza em relação à imagem histórica da Antiguidade. O nobre português Vasco de Lucena, que traduziu Quinto Cúrcio **[4.4]** para Carlos, o Temerário, declara – como Maerlant já o fizera um século e meio antes – oferecer uma visão autêntica de Alexandre, livre das mentiras com que as histórias costumeiras o haviam encoberto.[18] Ainda assim, é forte o seu impulso de oferecer ao príncipe um exemplo digno de emulação – e poucos príncipes como Carlos, o Temerário, aspiravam tão conscientemente a se igualar aos antigos por meio de feitos grandiosos. Desde jovem ele mandava que lhe declamassem os feitos heroicos de Gawain e Lancelote; mais tarde,

passou a preferir os antigos. Antes de dormir, fazia que lhe lessem por um par de horas "*les haultes histoires de Romme*" [as grandes histórias de Roma].[19] Tinha especial predileção por César, Aníbal e Alexandre, "a quem queria seguir e imitar" [*lesquelz il vouloit ensuyre et contrefaire*].[20] Todos os contemporâneos deram grande importância a essa emulação como impulso a suas proezas. "Ele desejava a grande glória", diz Commines, "que mais do que qualquer coisa o levou a empreender essas guerras; e gostaria de parecer com aqueles antigos príncipes dos quais tanto se falou após sua morte" [*Il désiroit grand gloire qui estoit ce qui plus le mettoit en ses guerres que nulle autre chose; et eust bien voulu ressembler à ces anciens princes dont il a esté tant parlé après leur mort*].[21] Chastellain testemunhou a primeira ocasião em que ele pôde pôr em prática sua sede de grandeza e seu ímpeto de fazer grandes gestos à moda antiga. Foi por ocasião de sua primeira entrada como duque em Mechelen, em 1467. Devia punir uma rebelião; a causa foi devidamente instruída e julgada, um dos líderes foi condenado à morte, outros foram exilados para sempre. O patíbulo é erguido na praça do mercado, o duque senta-se bem à frente; os culpados estão de joelhos, o carrasco empunha a espada. Então, de um golpe, Carlos exclama: "Parem! Tirem-lhe a venda e ponham-no de pé". Diz Chastellain: "E então percebi que seu coração tinha propósitos altos e singulares para o futuro, e para adquirir glória e renome pelas suas obras extraordinárias" [*Et me parçus de lors que le coeur luy estoit en haut singulier propos pour le temps à venir, et pour acquérir gloire et renommée en singulière oeuvre*].[22]

O exemplo de Carlos, o Temerário, torna evidente como o espírito do Renascimento e o anseio por uma vida mais bela espelhada na Antiguidade têm raízes diretas no ideal cavaleiresco. Quando se compara o duque ao virtuoso italiano, a diferença é de grau de cultura e gosto literário. Carlos ainda lia seus clássicos em tradução, e seu estilo de vida ainda era gótico *flamboyant*.

O culto dos nove heróis, "*les neuf preux*", **[4.5]** é prova dessa fusão do cavaleiresco e do renascentista. Esse grupo de nove heróis (três pagãos, três judeus, três cristãos) surge na esfera do ideal cavaleiresco; são encontrados pela primeira vez por volta de 1312, nos "Voeux du paon" de Jacques de Longuyon.[23] A seleção dos heróis é índice de um vínculo estreito com o romance de cavalaria: Heitor, César, Alexandre; Josué, Davi e Judas Macabeu; Artur, Carlos Magno e Godofredo de Bouillon. Eustache Deschamps toma o conceito de empréstimo a seu mestre,



4.5 e 4.6 Os nove *preux* e *preuses*: miniaturas de Tomás de Saluzzo no *Le livre du chevalier errant*.

Guillaume de Machaut, e lhe dedica um bom número de poemas.[24] Provavelmente, foi ele mesmo que satisfez a necessidade de simetria, tão pronunciada no espírito medieval, e adicionou, aos nove heróis (*preux*), nove heroínas (*preuses*) **[4.6]**. Foi em Justino e em outras fontes que buscou figuras clássicas livres de pecado: Pentesileia, Tamíris, Semíramis, mutilando a maioria dos nomes no processo. Isso não impediu que a imagem tivesse sucesso, de modo que se encontram *preux* e *preuses* em escritos posteriores, como *Le Jouvencel*, em tapeçarias e em brasões; quando fez sua entrada em Paris, no ano de 1431, Henrique VI da Inglaterra foi precedido por todos os dezoito.[25]

A ideia persiste por todo o século XV e além, como o provam as paródias a seu respeito: Molinet diverte-se com um poema sobre os

nove "*preux de gourmandise*".[26] E até Francisco I fantasiava-se de vez em quando *à l'antique* para representar um dos *preux*.[27]

Além do acréscimo de personagens femininos, Deschamps desenvolveu essa ideia de outra maneira: vinculou o culto das antigas virtudes heroicas ao presente, trazendo-a para a esfera do nascente patriotismo militar francês, ao agregar aos nove originais um *preux* francês e contemporâneo: Bertrand du Guesclin.[28] Também essa imagem teve sucesso: Luís de Orléans fez com que, no grande salão de Coucy, a imagem do bravo condestável fosse adicionada na condição de décimo herói.[29] Orléans tinha boas razões para essa preocupação especial com a memória de Du Guesclin: ele mesmo fora batizado pelo condestável, e dele recebera uma espada. Seria de se esperar que, a partir do século XV, a décima figura da linhagem de mulheres fosse Joana d'Arc. Louis de Laval, cuja avó se casara em segundas núpcias com Du Guesclin e cujo irmão fora próximo da Donzela, encarregou seu capelão Sébastien Mamerot de escrever uma história dos nove heróis e nove heroínas, acrescentando-lhe Du Guesclin e Joana d'Arc. Porém, no manuscrito preservado de Mamerot, **[4.7]** os dois nomes estão ausentes,[30] e não há sinal de que a ideia, pelo menos no que diz respeito a Joana d'Arc, tenha tido maior sucesso. O heroísmo militar nacional, que surge na França a partir do século XV, volta-se antes para a figura do bravo e astuto guerreiro bretão. Todos os comandantes que haviam lutado contra ou a favor de Joana d'Arc assumem no imaginário dos contemporâneos um lugar de bem mais destaque que a mocinha camponesa de Domrémy. Fala-se dela sem nenhuma reverência ou admiração, como se não fosse mais que uma curiosidade. Chastellain, que ocasionalmente sabia pôr de lado seus sentimentos borguinhões em prol de uma lealdade emotiva à França, escreve um mistério em versos sobre a morte de Carlos VII, no qual todos os chefes leais ao rei no combate aos ingleses vêm declamar uma estrofe sobre seus feitos, como numa galeria de heróis: lá estão Dunois, **[4.8]** Jean de Bueil, Xaintrailles, La Hire, mais um bom número de nomes menos conhecidos.[31] O efeito é semelhante ao de uma lista de generais napoleônicos. Mas a Donzela está ausente.

Os duques da Borgonha guardavam em seus tesouros algumas relíquias heroicas de apelo romântico: uma espada de São Jorge, adornada com seu emblema, uma espada que pertencera a "*messire Bertran de Claiquin*" (du Guesclin), um dente do javali de Garin le Loherain, **[4.9]** o livro de salmos que São Luís estudara na infância.[32] Como

Pour mectre en
escript ou langai
ge de france vne
ystoire celee dun
gentil roy qui jadiz regna
en la grant bretaigne. Tel
lement men vueil entre
mectre par quoy elle vien
gne a la congnoissance de
tous preudommes qui du
lire se vouldront entreme
ctre Pour quoy elle fut ce
lee entre les faiz des bre
tons et mise a neant Et
par quelle voie le dieu de
proesse et chevalerie lap
porta de la grant bretai
gne deca la mer. Ce scaurez
vous ou commencement de
lystoire dont a parler.

convergem aqui as esferas da fantasia cavaleiresca e religiosa! Mais um passo e chegamos à clavícula de Tito Lívio, acolhida pelo papa Leão X com a pompa digna de uma relíquia.[33]

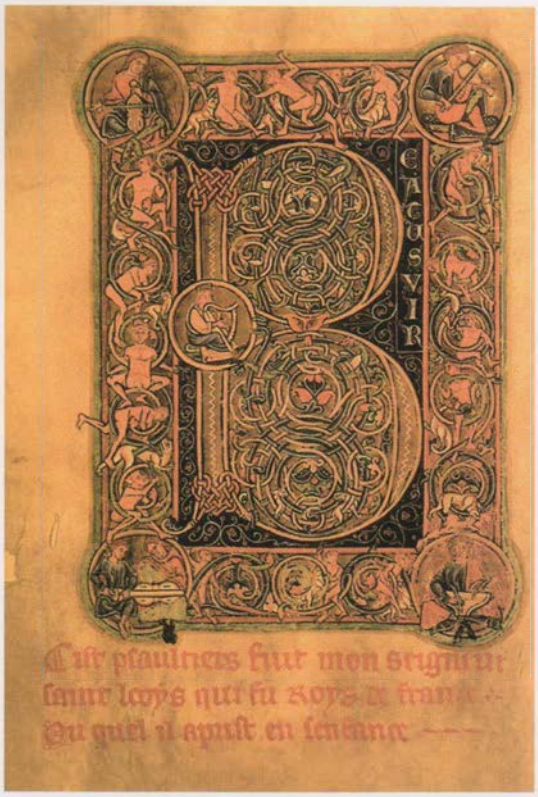
O culto dos heróis no fim da Idade Média encontra sua forma literária na biografia do cavaleiro perfeito. Por vezes, trata-se de figuras já lendárias, como Gilles de Trazegnies. Mas os mais importantes são contemporâneos, como Boucicaut, Jean de Bueil, Jacques de Lalaing.

Jean le Meingre, conhecido como *le maréchal* Boucicaut, serviu seu país em meio a grandes desastres. Esteve com João sem Medo em 1396 em Nicópolis, quando o estouvado exército de cavaleiros franceses que partira para expulsar os turcos da Europa acabou destruído pelo sultão Bajazet. Foi feito prisioneiro em Azincourt, em 1415, e morreu cativo seis anos depois. Quando ele ainda vivia, um admirador registrou seus feitos num livro de 1409, baseando-se em informações e documentos bastante confiáveis;[34] no entanto não se tratava de escrever uma página de história contemporânea, e sim de erigir a imagem do cavaleiro ideal. A realidade de uma vida cheia de guinadas desaparece atrás da bela imagem do cavaleiro. A terrível catástrofe de Nicópolis no *Livre des faicts* é pintada com cores pálidas. Boucicaut é retratado como o tipo de cavaleiro sóbrio, piedoso, mas também cortês e letrado. O desprezo às riquezas, próprio do verdadeiro cavaleiro, é expresso pelo pai de Boucicaut, que diz não querer aumentar ou diminuir seu patrimônio: meus filhos, se forem honestos e valorosos, terão o suficiente; se não valerem nada, seria pecado deixar-lhes tanto.[35] A devoção de Boucicaut é de natureza rigidamente puritana. Acorda cedo e reza por três horas. Por mais ocupado que esteja, ouve duas missas por dia, sempre de joelhos. Às sextas-feiras, veste-se de preto; aos domingos e dias festivos, faz uma peregrinação a pé ou manda declamar algum trecho da vida dos santos ou das histórias "*des vaillans trespassez soit Romains ou autres*" [dos mortos valentes, sejam romanos ou não], ou então conversa sobre temas devotos. É sóbrio e comedido, fala pouco e na maioria das vezes sobre Deus, os santos, a virtude ou a cavalaria. Também acostumou os serviçais à devoção e à decência, e ensinou-os a não blasfemar.[36] É defensor veemente do culto casto e nobre da mulher; honra todas por amor a uma; e funda a ordem "*de l'écu verd à la dame blanche*" a fim de defender as mulheres, o que lhe vale os elogios de Christine de Pisan.[37] Em Gênova, para onde Carlos VI o designa em 1401, respondeu com polidez às saudações de duas damas. "'Meu senhor', diz seu pajem, 'quem são as

4.7 Os nove *preux*, com Bertrand du Guesclin como o décimo, na miniatura do manuscrito de Sébastien Mamerot, *L'Historie des Neuf Preux et des Neuf Preues*.

4.8 Imagem (c. 1451) de Jean, conde Dunois, filho bastardo de Luís de Orléans, defensor da cidade de Orléans contra Joana d'Arc.

duas mulheres às quais o senhor fez tão grande reverência?' 'Huguenin', ele disse, 'eu não sei.' Então ele disse: 'Meu senhor, elas são prostitutas'. 'Prostitutas', diz ele, 'Huguenin, eu preferiria ter saudado dez prostitutas a ter deixado de saudar uma mulher de respeito.'" ["*Monseigneur, qui sont ces deuz femmes à qui vous avez si grans reverences faictes?*" "*Huguenin*", *dit-il*, "*je ne scay.*" *Lors luy dist:* "*Monseigneur, elles sont filles communes*". – "*Filles communes*", *dist-il*, "*Huguenin, j'ayme trop mieulx faire reverence à dix filles communes, que avoir failly à une femme de bien.*"][38] Sua divisa, "*Ce que vous vouldres,*" é deliberadamente enigmática, como uma divisa deve ser. Ele se referiria à sua rendição às vontades da dama a quem era fiel, a quem sua fidelidade estaria dirigida? Ou deve-se entendê-la como uma espécie de descaso geral para com a vida, tal como só se esperaria encontrar em tempos bem posteriores?

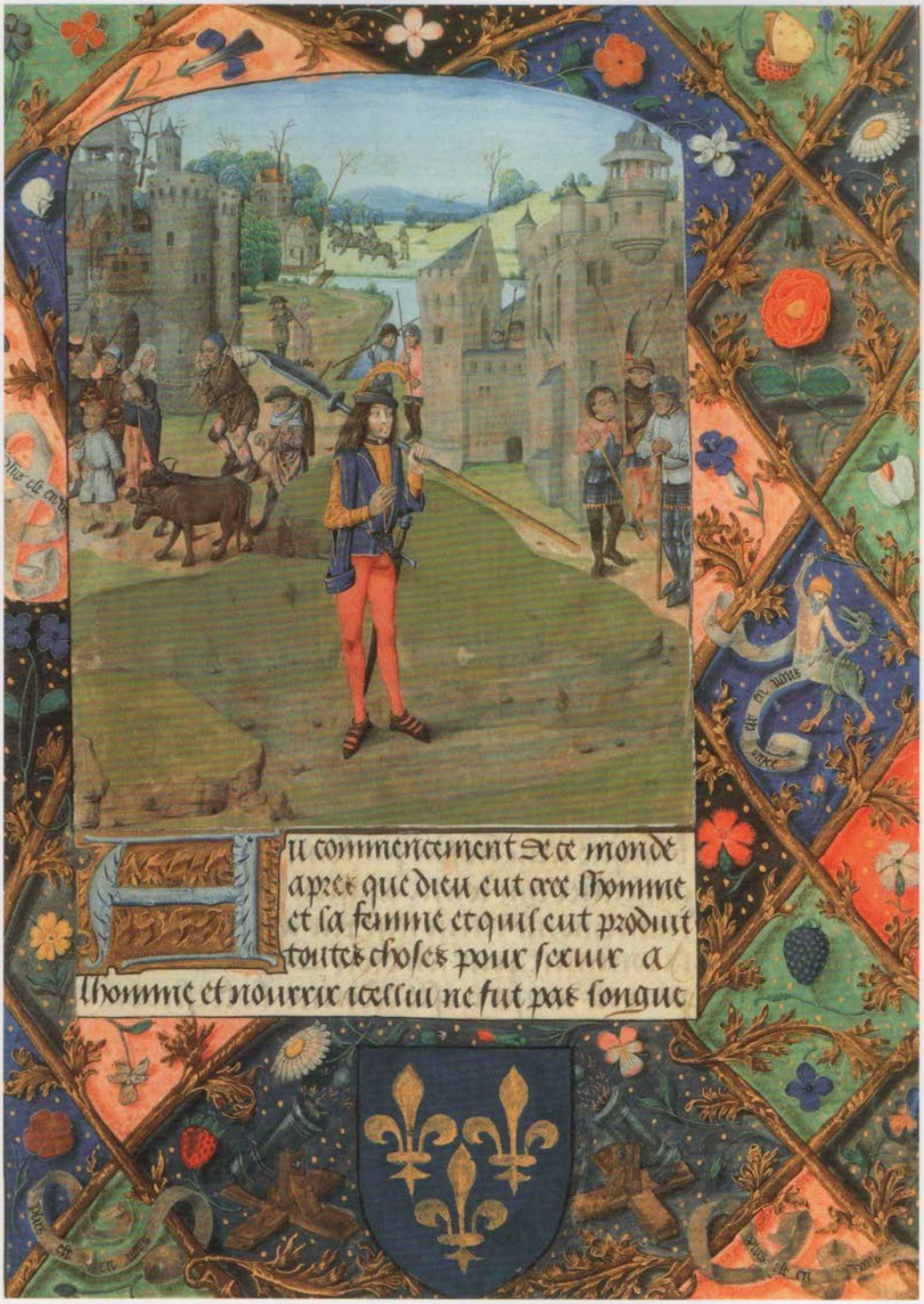


4.9 O livro de salmos de São Luís.

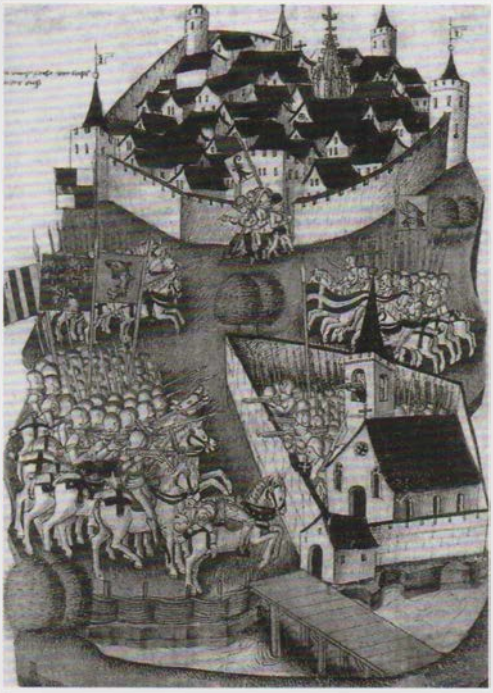
Tais são os tons de devoção e austeridade, sobriedade e fidelidade com que se pintou a bela imagem do cavaleiro ideal. Não seria de esperar que o próprio Boucicaut não tenha sempre se conformado a esse modelo? A ganância e a violência típicas de seu estamento não eram estranhas a essa nobre figura.[39]

Mas por vezes o cavaleiro modelar aparece sob uma outra luz. *Le Jouvencel*, **[4.10]** um romance biográfico sobre Jean de Bueil, foi escrito aproximadamente meio século depois da vida de Boucicaut, o que em parte explica a percepção diferente. Jean de Bueil foi um capitão que lutou sob a bandeira de Joana d'Arc e mais tarde envolveu-se na rebelião da Praguerie e na guerra "*du bien public*". Morreu em 1477. Caído em desgraça junto ao rei, faz a três de seus serviçais um relato de sua vida, que levou o título de *Le Jouvencel*.[40] Ao contrário da vida de Boucicaut, em que a forma histórica possui um espírito romântico, *Le Jouvencel* tem, sobretudo na primeira parte, fatos reais, em uma forma inventada; nas partes seguintes, o estilo de um romantismo edulcorado talvez derive da autoria múltipla. Lê-se aí um relato da

4.10 Jean de Bueil, *Le Jouvencel*. Jouvencel se prepara para procurar uma carreira como guerreiro. Exemplar de Luiz de Brugge, senhor de Gruuthuse, cujo brasão foi recoberto com as armas do reino francês. Foram poupados seu emblema, a bombarda e sua divisa.


Au commencement de ce monde
apres que dieu eut cree lhomme
et la femme et quil eut produit
toutes choses pour seruir a
lhomme et nourrir celluy ne fut pas longue

horrenda campanha dos exércitos franceses em território suíço, em 1444, e da batalha de São Jacó [4.11] às margens do Birs, quando os camponeses da região da Basileia viveram sua batalha das Termópilas, histórias adornadas com os embelezamentos cafonas da velha pastoral *Minnelieder*.



4.11 Os camponeses suíços derrotados em São Jacó no Birs. É a representação mais antiga desse confronto. Crônica de Benedikt Tschachtlan, c. 1470.

Em forte contraste, o trecho inicial de *Le Jouvencel* oferece uma imagem tão sóbria e verdadeira de uma batalha daqueles tempos como quase não se encontra alhures. Tampouco esses autores escrevem sobre Joana d'Arc, de quem seu mestre fora companheiro de armas; são os seus próprios feitos heroicos que eles glorificam. Eis um homem que devia saber muito bem narrar seus feitos guerreiros! Anuncia-se aqui o espírito da França militar, que mais tarde criará figuras do *mousquetaire*, do *grognard* e do *poilu*. A motivação cavaleiresca só se manifesta no introito, que convoca os jovens a ver nesse testemunho da vida de armas uma advertência contra o orgulho, a inveja e a ganância. Mas o elemento piedoso e amoroso de Boucicaut está ausente da primeira parte de *Le Jouvencel*. O que encontramos aqui é a miséria da guerra, suas privações e monotonia, a coragem intrépida que suporta escaramuças e enfrenta perigos. Um castelão reúne a guarnição e conta seus animais: quinze cavalos apenas, todos magros, a maioria sem ferraduras. Manda que dois homens montem cada cavalo, mas também os homens são mancos ou caolhos. Para remendar os trajes do capitão, tenta-se roubar as roupas do inimigo, postas para secar. Uma vaca roubada é devolvida ao capitão inimigo, após um pedido cortês. Na descrição de uma saída noturna pelos campos, aspiramos o ar e escutamos o silêncio da noite.[41] No *Jouvencel* vê-se a passagem do tipo cavaleiresco para o do militar nacional: o herói do livro restitui a liberdade aos prisioneiros, sob condição de se tornarem bons franceses. Tendo conquistado altas honras, ele sente nostalgia por essa vida de aventura e liberdade.

Um tal tipo realista de cavaleiro (que, de resto, a obra não sustenta até o final) não podia ser obra da literatura borguinhã, mais antiquada, mais solene e ligada às formas feudais, em comparação com

a literatura propriamente francesa. Ao lado do Jouvencel, Jacques Lalaing é uma curiosidade antiga, como os clichês de velhos cavaleiros andantes à maneira de Gilles de Trazegnies. Os livros sobre os feitos marciais desses honrados heróis da Borgonha tratam antes de torneios românticos que de batalhas reais.[42]

A psicologia da coragem bélica talvez nunca tenha sido formulada tão simples e objetivamente como nestas palavras de *Le Jouvencel*:

C'est joyeuse chose que la guerre... On s'entr'ayme tant à la guerre. Quant on voit sa querelle bonne et son sang bien combattre, la larme en vient à l'ueil. Il vient une doulceur au cueur de loyaulté et de pitié de veoir son amy, qui si vaillamment expose son corps pour faire et acomplir le commandement de nostre createur. Et puis on se dispose d'aller mourir ou vivre avec lui et pour amour ne l'abandonner point. En cela vient une délectation telle que, qui ne l'a essaiié, il n'est homme qui sceust dire quel bien c'est. Pensez vous que homme qui face cela craingne la mort? Nennil; car il est tant reconforté, il est si ravi, qu'il ne scet ou il est. Vraiment il n'a paour de rien.[43]

É coisa alegre a guerra... Amamos tanto nossos companheiros na guerra. Quando vemos que a querela é justa e que o sangue combate bem, lágrimas nos vêm aos olhos. Ao coração chega uma doçura feita de lealdade e piedade ao ver seu amigo, que tão valentemente expõe seu corpo para fazer e realizar o mandamento de nosso criador. E depois nos dispomos a morrer ou viver com ele e, por amor, não abandoná-lo. E disso vem um deleite tão grande que quem não o provou não pode dizer como é prazeroso. Pensam que um homem que faz isso teme a morte? De modo algum; pois ele se sente tão fortalecido, tão exultante, que nem mesmo sabe onde está. Na verdade ele não teme nada.

Tais palavras poderiam estar tanto na boca de um soldado moderno quanto na de um cavaleiro do século XV. Não têm nenhuma ligação com o ideal da cavalaria em si mesmo. Exprimem a essência emocional da coragem marcial: o abandono do egoísmo em meio ao perigo de vida, a comoção profunda diante da bravura do companheiro, a volúpia da fidelidade e do sacrifício pessoal. Essa emoção ascética primitiva é a base a partir da qual o ideal da cavalaria evolui rumo a um imaginário nobre de perfeição masculina muito próximo da *kalokagathia* [belo e bom] grega, a um anseio por uma vida mais bela que inspirou tantos séculos... E também a uma máscara atrás da qual um mundo de ganância e violência podia se ocultar.

Notas

1 Molinet, op. cit., v. I, pp. 16-17.
2 Ver Konrad Burdach, *Briefwechsel des Cola di Rienzo*. Berlim, Weidman, 1912.
3 "El libro del cavallero et del escudero" [início do século XIV], Gräfenberg (ed.), in *Romanische Forschungen*, v. VII, 1893, p. 453.
4 N. Jorga, *Philippe de Mézières*, op. cit., p. 469.
5 Id., ibid., p. 506.
6 Froissart, op. cit., v. I, pp. 2-3; Monstrelet, op. cit., v. I, p. 2; d'Escouchy, op. cit., v. I, p. 1; Chastellain, op. cit., v. II, p. 116, v. VI, p. 266; La Marche, op. cit., v. I, p. 187; Molinet, op. cit., v. I, p. 17, v. II, p. 54.
7 Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. II, p. 249; Froissart, op. cit., v. I, p. 1; cf. *Le Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre*, L. Pannier e P. Meyer (eds.). Soc. des anciens textes français, 1887, p. 1.
8 Chastellain, op. cit., v. V, p. 443.
9 H. Taine, *Les Origines de la France contemporaine. La Révolution*, v. I, p. 190.
10 Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, v. II, p. 155 [ed. bras.: *A cultura do Renascimento na Itália* (1860), trad. Sergio Tellaroli. São Paulo, Companhia das Letras, 1991].
11 Id., ibid., v. I, pp. 152-65.
12 Froissart, op. cit., v. IV, p. 112.
13 "Le Dit de Vérité", in Chastellain, op. cit., v. VI, p. 221.
14 "Le livre de la paix", in Chastellain, op. cit., v. VII, p. 362.
15 Froissart, op. cit., v. I, p. 3.
16 *Le Cuer d'amours espris*, in *Oeuvres du roi René*, De Quatrebarbes (ed.). Angers, 1845, v. III, p. 112.
17 Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. II, p. 68.
18 Doutrepont, op. cit., p. 183.
19 La Marche, op. cit., v. II, pp. 216 e 334.
20 Ph. Wielant, *Antiquités de Flandre*, De Smet (ed.), p. 56.
21 Commines, op. cit., v. I, p. 390; ver a anedota in Doutrepont, op. cit., p. 185.
22 Chastellain, v, pp. 316-19.
23 P. Meyer, in *Bulletin de la société des anciens textes français* [1883], pp. 45-55; sobre o poema, ver *Histoire littéraire de France*, v. XXXVI, 1927.
24 Deschamps, op. cit., ns. 12, 93, 207, 239, 362, 403, 432, 652, v. I, pp. 86 e 199, v. II, pp. 29 e 69, v. X, pp. XXXV e XXVI ss.
25 *Journal d'un bourgeois*, op. cit., p. 274. Um poema em nove estrofes sobre os nove heróis encontra-se em vários manuscritos de Haarlem no século XV; ver meu *Rechtsbronnen van Haarlem*, p. XLVI. Cervantes chama-os "*todos los nueve de la fama*" (*Don Quijote*, parte I, cap. 5). Na Inglaterra, são conhecidos até o século XVII como "*the nine worthies*"; ver John Coke, *The debate between the Heraldes*, cf. L. Pannier e P. Meyer (orgs.), *Le Débat des hérauts d'armes*, p. 108, § 171, e R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Londres, 1886, v. III, p. 173. Thomas Heywood escreveu *The exemplary lives and memorable acts of Nine the most worthy Women of the World*, em que a rainha Elizabeth encerra a fila.
26 Molinet, *Faictz et dictz*, f. 151v.
27 La Curne de Sainte Palaye, op. cit., v. II, p. 88.
28 Deschamps, op. cit., ns. 206, 239, v. II, pp. 27 e 69; ns. 312, v. II, p. 324 ("Le lay du tres bon connestable B. du Guesclin").
29 S. Luce, *La France pendant la guerre des cent ans*, p. 231; Du Guesclin, *dixième preux*.

30 M. Lecourt, in *Romania*, v. XXXVII. 1908, pp. 529-39.

31 "La mort du roy Charles VII", in Chastellain, op. cit., v. VI, p. 440.

32 Laborde, op. cit., v. II, p. 242, n. 4091; p. 138, n. 242; p. 146, n. 3343; pp. 260, n. 4220; p. 266, n. 4255. O saltério foi adquirido durante a Guerra da Sucessão Espanhola por Joan van den Berg, comissário dos Estados-Gerais na Bélgica, e encontra-se atualmente na biblioteca da Universidade de Leiden. Na França, na Inglaterra e na Itália surgem espadas de Tristão, Ogier le Danois e do ferreiro Wi; ver H. Jenkinson, "The jewels lost in the Wash", in *History*, VIII, 1923, p. 161; J. Loth, "L'épée de Tristan", in *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 1923, p. 117; G. Rotondi, in *Archivio storico lombardo*, XLIX, 1922.

33 *Die Kultur der Renaissance in Italien*, op. cit., v. I, p. 246.

34 *Le Livre des faicts du mareschal Boucicaut*, Petitot (ed.), op. cit., vols. VI e VII.

35 Id., ibid., v. VI, p. 379.

36 Id., ibid., v. VII, pp. 214, 185, 200-01.

37 Christine de Pisan, "Le Débat des deux amants", in *Oeuvres poétiques*, v. II, p. 96.

38 Antoine de la Salle, *La Salade*, M. Le Noir (ed.), Paris, 1521, cap. 3, f. 4v.

39 *Le Livre des cent ballades*, G. Raynaud (ed.), p. LV.

40 Favre e Lecestre (eds.), Paris, Soc. de l'hist. de France, 1887-1889.

41 *Le Jouvencel*, op. cit., v. I, p. 25.

42 *Le livre des faits du bon chevalier Messire Jacques de Lalaing*, Kervyn de Lettenhove (ed.), v. VIII.

43 *Le Jouvencel*, op. cit., v. II, p. 20.

Pour mectre en
escript ou langai
ge de france une
ystoire celee dun
gentil roy qui jadiz regna
en la grant bretaigne. Tel
lement men vueil entre
mectre par quoy elle vien
gne a la congnoissance de
tous preudommes qui du
lire se vouldront entreme
ctre Pour quoy elle fut ce
lee entre les fais des bre
tons et mise a neant Et
par quelle voie le dieu de
proesse et chevalerie lap
porta de la grant bretai
gne deca la mer. Ce scarez
vous ou commencement de
lystoire dont a parler.

O sonho de amor e heroísmo

5

Em todos os lugares em que o ideal cavaleiresco é visto da forma mais pura, a ênfase recai no seu elemento ascético. No seu primeiro florescimento, ele se emparelhou naturalmente, até por necessidade, ao ideal monástico: nas ordens cavaleirescas de cunho religioso da época das cruzadas. À medida que a verdade sempre voltava a desmentir o ideal, ele recuou mais e mais para as esferas da imaginação, para ali conservar os traços de ascese nobre, raramente vistos entre as realidades sociais. O cavaleiro errante é igual ao templário, livre de ligações terrenas e pobre. Esse ideal de guerreiro nobre sem posses, diz William James, ainda domina "por razões sentimentais, quando não práticas, o modo militar e aristocrático de encarar a vida. Glorificamos o soldado como o homem absolutamente desprendido. Possuindo nada mais que sua vida nua e decidido a jogar cara ou coroa quando a causa assim o exige, ele é o representante da liberdade desembaraçada frente a objetivos ideais".[1]

As ligações do ideal cavaleiresco com elementos superiores da consciência religiosa – compaixão, justiça e fidelidade – de forma alguma são artificiais ou superficiais. Só que não são elas que fazem com que a dignidade cavaleiresca seja uma forma de vida bela por excelência. E nem as suas raízes diretas no instinto combativo masculino conseguiriam elevá-la a isso, não fosse a chama ardente do amor feminino a imprimir um calor de vida a esse complexo de sentimento e ideia.

O profundo traço de ascese, de corajosa abnegação, próprio do ideal cavaleiresco está relacionado o mais estreitamente possível ao fundo erótico dessa postura de vida, e talvez seja apenas a transformação ética de um desejo insatisfeito. Sem dúvida não é só na literatura e nas belas-artes que o anseio pelo amor encontra a sua forma, a sua estilização. A necessidade de dar estilo e forma nobres ao amor também encontra um amplo campo para se desenvolver

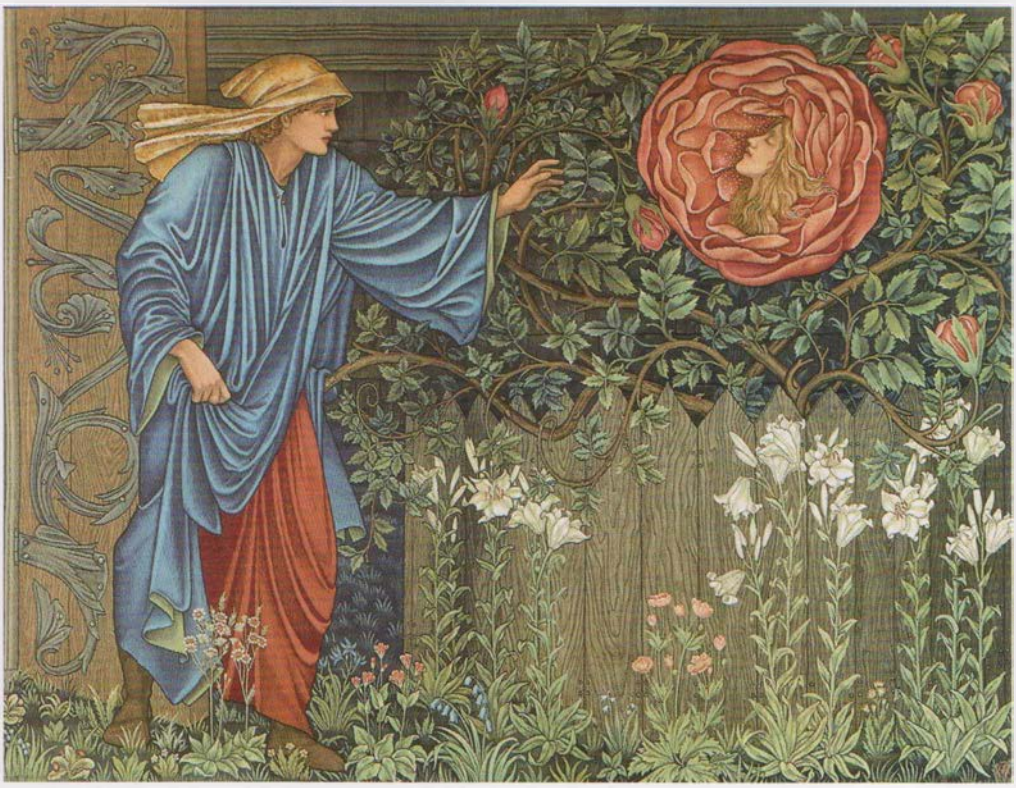
5.2 Froissart, *Perceforest*. Miniatura do frontispício.

nas próprias formas de vida: no dia a dia da corte, nos jogos de salão, nas brincadeiras e no esporte. Também aí o amor é constantemente sublimado e romantizado; nisso a vida imita a literatura, mas esta, em fim de contas, acaba aprendendo tudo da vida. A visão cavaleiresca do amor, no fundo, não surgiu na literatura, mas na vida. Nas verdadeiras condições da vida é que se achava o motivo do cavaleiro e de sua amada.

O cavaleiro e a amada, o herói em nome do amor, são o motivo romântico mais primário e imutável que em toda parte renasce, e sempre renascerá. É a transformação mais imediata do impulso sensual em uma abnegação ética ou quase ética. Ele nasce diretamente da necessidade do homem de demonstrar a sua coragem para conquistar uma mulher, para correr perigos e ser forte, sofrer e sangrar; a aspiração de todo jovem de dezesseis anos. Expressar e satisfazer esse desejo, algo que parece inalcançável, é substituído e elevado pelo ato heroico praticado por amor. Com isso, a morte passa a ser imediatamente uma alternativa para tornar plena a satisfação que, por assim dizer, fica garantida de ambos os lados.

Mas o sonho de um feito heroico por amor, que nesse momento preenche e enfeitiça o coração, cresce e se espalha como uma planta exuberante. O que de início era um tema simples, dissipa-se rapidamente; o espírito clama por novos cenários para o mesmo tema. E a própria paixão imprime cores mais fortes ao sonho de sofrimento e abnegação. O feito heroico deve constituir-se na libertação ou no resgate da própria mulher do perigo mais ameaçador. E com isso foi acrescido um estímulo mais intenso ao motivo original. Primeiro é o próprio sujeito que quer sofrer pela mulher; mas logo junta-se a ele o desejo de resgatar a pessoa desejada do sofrimento. Será que, no fundo, esse resgate sempre deve ser reduzido à preservação da virgindade, à defesa do outro, portanto, garantindo a mulher para o próprio salvador? De qualquer maneira, isso já constitui o motivo erótico-cavaleiresco por excelência: o jovem herói que liberta a virgem. Ainda que o inimigo seja um dragão insuspeito, o motivo sexual estará sempre subjacente. Quão sincera e ingênua é, por exemplo, a expressão do famoso quadro de Burne-Jones em que a moderna figura feminina da moça, justamente pela castidade da representação, logo revela a inspiração sensual. **[5.1]**

A libertação da virgem é o motivo romântico mais primordial, sempre renovado. Como é possível que uma explicação de mito tão



5.1 Tapeçaria de Edward Burne-Jones e William Morris, feita sob a direção de John Henhy Deare, 1901.

antiquada veja nele a imagem de um fenômeno natural, enquanto o imediatismo do pensamento pode ser diariamente provado por todos? Na literatura, por causa da repetição exagerada, embora possa ser evitado durante algum tempo, o motivo sempre volta em novas formas, como por exemplo, no romantismo do *cowboy* dos cinemas. E na concepção amorosa individual fora da literatura, ele sem dúvida nenhuma permanece igualmente forte.

Na representação do amante-herói é difícil estabelecer até que ponto se revelam os aspectos masculino ou feminino do amor. Será que o sofrimento por amor é a imagem que o homem quer enxergar de si mesmo ou o desejo da mulher de que ele assim se mostre? É provável que se trate do primeiro caso. Em geral, na representação do amor como forma cultural, se expressa quase exclusivamente a concepção masculina, pelo menos até os dias mais recentes. A visão que a mulher tem do amor sempre fica oculta por um véu; é o segredo mais terno e mais profundo. E não necessita da sublimação romântica ao heroico, pois, devido ao seu caráter submisso e ao seu vínculo

indissolúvel com a maternidade, eleva-se por si só, sem fantasias de coragem e sacrifício, acima do erotismo egoísta. O fato de a literatura ter sido feita pelos homens não justifica de todo a falta da expressão feminina do amor, mas isso ocorre também porque para a mulher o elemento literário é muito menos indispensável no amor.

A figura do nobre salvador que sofre pelos desejos da amada é, em primeiro lugar, a representação do homem como ele quer ver a si mesmo. A tensão do seu sonho de libertador é aumentada, pois ele age anonimamente e somente será reconhecido após o ato heroico. O motivo romântico da identidade oculta do herói é certamente mais enraizado na concepção feminina do amor. Na materialização definitiva da imagem da força e coragem masculinas, sob a forma do guerreiro a cavalo, andam juntos o asseio feminino por adoração da força e o orgulho físico masculino.

A sociedade medieval cultivou esses motivos romântico-primitivos com uma insaciabilidade pueril. Enquanto as formas literárias mais elevadas se refinaram numa expressão mais tênue, mais sóbria ou mais espirituosa e excitante do desejo, o romance cavaleiresco continua sempre se rejuvenescendo e, pelo efeito de sua infinita repetição da situação romântica, mantém intacto um encanto quase incompreensível para nós. Tendemos a acreditar que a passagem do tempo já superou essas fantasias infantis, e a considerar o *Méliador* ou o *Perceforest* de Froissart **[5.2]** florescimentos tardios das histórias de aventura de cavaleiros, anacronismos em sua própria época. Eles o são tanto quanto os livros sensacionalistas de hoje em dia; só que tudo isso não é literatura pura, mas, por assim dizer, arte aplicada. Trata-se da necessidade de ter modelos para a imaginação erótica que sempre manterá essa literatura viva e renovada. Em meados do Renascimento, eles ressurgem no romance de Amadis. Quando, na metade do século XVI, De la Noue pode nos garantir que os romances de Amadis provocaram um "*esprit de vertige*" na mesma geração que passava pela têmpera do Renascimento e do Humanismo, quão grande deve ter sido a receptividade romântica à pouco sofisticada geração de 1400!

O encantamento do romantismo amoroso não se restringia à experiência da leitura, mas também existia nos jogos e encenações. Existem duas formas em que o jogo pode ocorrer: a representação dramática e o esporte. No período medieval o último é, de longe, o mais importante. O drama ainda era em grande parte preenchido por um outro assunto, de cunho religioso; tratar de casos românticos

era uma exceção. O esporte medieval, pelo contrário, e sobretudo o torneio, já era altamente dramático por si só e ao mesmo tempo de um conteúdo fortemente erótico. O esporte sempre conserva um elemento dramático e um erótico: uma competição de remo ou uma partida de futebol nos dias de hoje pressupõem muito mais os valores sentimentais de um torneio medieval do que se dão conta os próprios atletas e espectadores. Mas enquanto o esporte moderno retornou à sua simplicidade natural, quase grega, as disputas medievais, pelo menos as do final da Idade Média, estavam carregadas de adornos, eram um esporte elaborado, em que se pensavam os elementos dramáticos e românticos de forma tão intencional que eles mesmos davam conta da função dramática.

O final da Idade Média é um desses períodos em que a vida cultural dos círculos mais altos quase se transformou completamente em um teatro social. A realidade é violenta, dura e cruel; ela é reduzida ao sonho belo do ideal cavaleiresco e, acima dele, constrói-se o jogo da vida. Encena-se com a máscara de Lancelote; trata-se de uma tremenda autoilusão, mas é possível suportar essa dolorosa inverdade renunciando-se à própria mentira com um sopro de ironia. Em toda a cultura cavaleiresca do século XV há um equilíbrio precário entre a seriedade sentimental e a ironia jocosa. Os conceitos cavaleirescos de honra, fidelidade e amor cortês [*Minne*] foram tratados de forma séria, mas vez por outra todo aquele viés rígido dava lugar a um sorriso. Onde mais, a não ser na Itália, essa atmosfera poderia se tornar uma paródia deliberada: em *Morgante*, de Pulci, e em *Orlando innamorato*, de Boiardo? E mesmo assim o sentimento do romantismo cavaleiresco vence novamente, pois em Ariosto a ridicularização aberta deu lugar a essa maravilhosa sublimação, além da dor ou da seriedade, onde a representação cavaleiresca encontrou a sua expressão mais clássica.

Como podemos então duvidar da seriedade do ideal cavaleiresco na sociedade francesa dos anos 1400? No nobre Boucicaut, o tipo literário do cavaleiro exemplar, a base romântica do ideal de vida cavaleiresco ainda é muito forte. O amor, ele diz, é que faz crescer com mais força nos corações jovens o anseio por batalhas nobres e cavaleirescas. Ele mesmo serve sua dama conforme antigas formas da corte: "ele servia e honrava apenas pelo amor dela. Sua fala era encantadora, cortês e atenciosa diante de sua dama" [*toutes servoit, toutes honnoroit pour l'amour d'une. Son parler estoit gracieux, courtois et craintif devant sa dame*].[2]

Para nós, existe um contraste quase incompreensível entre a postura literária de um homem como Boucicaut e a amarga realidade de sua carreira. [5.3] Como figura atuante e de liderança, ele estava constantemente envolvido na mais dura política de sua época. Em 1388, fez a sua primeira viagem política para o Leste, na qual compôs com seus três irmãos de armas – Filipe d'Artois, o senescal do castelo de Filipe e um certo Crésecque – uma defesa poética do amor nobre e fiel, como convinha ao cavaleiro perfeito: *Le Livre des cent ballades*.[3] E por que não? Mas sete anos mais tarde, quando ele, como mentor do jovem conde de Nevers (mais tarde João sem Medo), passou pela temerária aventura cavaleiresca da campanha militar contra o sultão Bajazet, na qual vivenciou a terrível batalha de Nicópolis, onde todos os seus três antigos parceiros poéticos perderam a vida, e viu os jovens nobres da França serem mortos como prisioneiros de guerra bem diante de seus olhos, não deveria ter questionado esse teatro da corte, essa ilusão cavaleiresca? Esse episódio deveria tê-lo ensinado, parece-nos, a não mais ver o mundo através de uma lente colorida. Mas não, o seu ímpeto de cultivar o velho costume cavaleiresco continua presente, como prova o fato de ter criado a *Ordre de l'escu verde à la dame blanche*, para defender as mulheres oprimidas. Esse foi seu modo de tomar partido, no belo passatempo da disputa literária, entre o ideal amoroso estreito e o frívolo, que desde 1400 entusiasmava os círculos da corte francesa.

5.3 Marechal Boucicaut e sua esposa Antoinette de Turenne. *Heures du Maréchal de Boucicaut*.

Toda a ornamentação do amor nobre na literatura e na vida social muitas vezes nos parece insuportavelmente insossa e ridícula. Esse é o destino de qualquer forma romântica que perdeu força como instrumento da paixão. Na obra de muitos, os versinhos artificiais,

os torneios luxuosamente organizados, esgotaram a paixão; ela só pode ser ouvida na voz de poucos, os verdadeiros poetas. Mas seja lá qual for o significado que teve toda essa obra, de valor inferior como literatura ou arte, como enfeite da vida, como expressão de sentimentos, somente nos daremos conta disso ao insuflarmos nela novamente a própria paixão autêntica. De que adianta ler os poemas de amor e as descrições de torneios em busca do conhecimento e da representação vívida de detalhes históricos, se não pudermos ver os olhos, a luz e a sombra, sob as sobrancelhas como asas de gaivotas e as delicadas testas, agora poeira por séculos, mas que uma vez foram mais importantes do que toda aquela literatura, que ficou amontoada como entulho?

Hoje em dia, somente um reflexo casual pode fazer com que vejamos novamente com toda a clareza o significado apaixonado dessas formas culturais. No poema "*Le voeu du héron*" [O juramento da garça], Jean de Beaumont fala instigado a fazer uso de seu voto de combate:

Quant sommes ès tavernes, de ces fors vins buvant,
Et ces dames delès qui nous vont regardant,
A ces gorgues polies, ces coliés tirant,
Chil oeil vair resplendissent de biauté souriant,
Nature nous semont d'avoir coeur désirant,
... Adonc conquerons-nous Yaumont et Agoulant[4]
Et li autre conquierrent Olivier et Rollant.
Mais, quant sommes as camps sus nos destriers [courans,
Nos escus à no col et nos lansses bais(s)ans,
Er le froidure grande nous va tout engelant,
Li membres nous effondrent, et derrière et devant,
Et nos ennemis sont envers nous approchant,
Adonc vorrièmes estre en un chélier si grant
Que jamais ne fussions veu tant ne quant.[5]

Quando estamos nas tabernas, bebendo vinhos fortes,
As damas ao nosso lado, nos admirando,
Com seus pescoços lisos, seus corpetes justos,
Os olhos brilhantes de beleza cintilante,
A natureza nos estimula a ter um coração desejante.
... Então nós derrotamos Yaumont e Agoulant,
E outros derrotam Olivier e Roland.
Mas quando estamos no campo, montados em nossos [cavalos,
O escudo no peito e as lanças empunhadas para a frente,
E quando o frio cortante nos enregela completamente,
Os membros são esmagados, na frente e atrás,
E nossos inimigos se aproximam de nós,
Então quereríamos estar num porão, tão grande,
Que de forma alguma jamais seríamos vistos.

"*Hélas*", escreve Philippe de Croy no acampamento de Carlos, o Temerário, próximo a Neuss, "*ou sont dames pour nous entretenir, pour nous amonester de bien faire, ne pour nous enchargier emprinses, devises, volets ne guimpes!*" [No entanto, onde é que estão as damas para nos distrair, para fazer com que nos esforcemos, ou para nos carregar de distintivos, divisas, véus ou echarpes!].[6] **[5.4]**

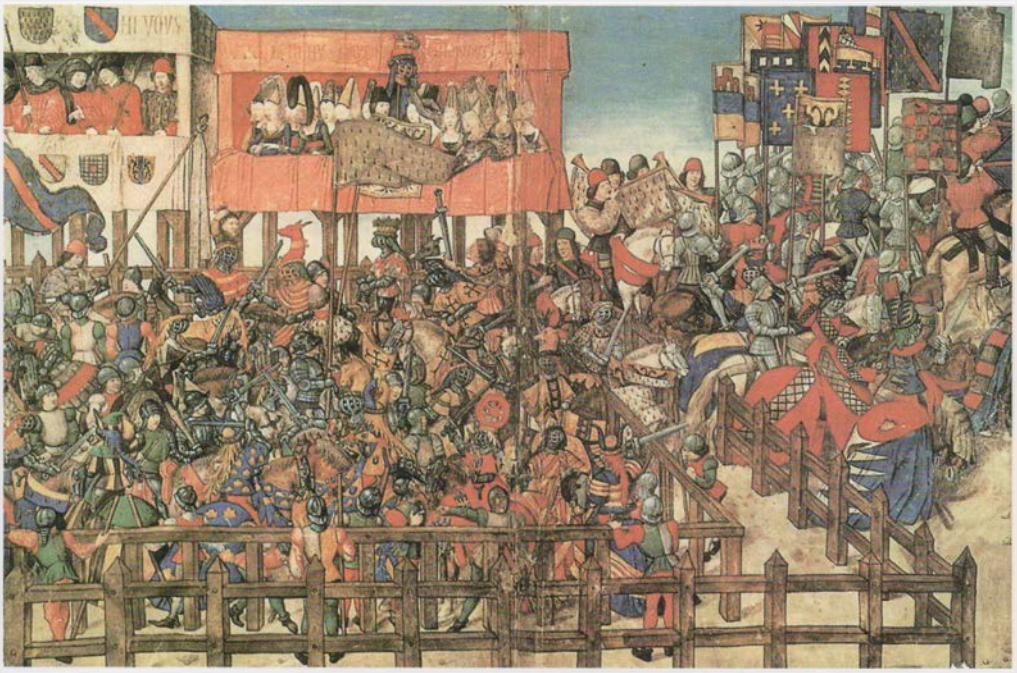
O elemento erótico do torneio cavaleiresco fica evidente no costume que tinham os cavaleiros de portar um véu ou o vestido da mulher amada, que traziam o cheiro do cabelo e do corpo delas. No fervor da luta, as mulheres vão presenteando uma joia após outra: quando o jogo termina, lá estão elas de cabeça descoberta, e sem as mangas das roupas.[7] Isso se tornou o motivo excitante para um

5.4 Rogier van der Weyden, retrato de Filipe de Croy.

poema da segunda metade do século XIII: *Dos três cavaleiros e a blusa*.[8] Uma dama, cujo marido não gostava de lutas mas de resto era cheio de uma nobre generosidade, envia sua blusa aos três cavaleiros que a servem em *Minne* para que a usem como a túnica na justa organizada por seu marido, sem nenhuma outra armadura ou cobertura além do capacete e dos protetores das pernas. O primeiro e o segundo cavaleiro recuam, assustados. O terceiro, que é pobre, pega a blusa em seus braços durante a noite e a beija, apaixonado. Na justa ele se apresenta com a blusa como túnica, sem armadura por baixo; ela é rasgada e manchada com o seu sangue; ele é gravemente ferido. Nota-se sua extraordinária valentia e ele recebe o prêmio; a dama entrega-lhe o coração. Agora o amante exige a sua recompensa. Ele envia a blusa ensanguentada de volta, para que ela a vista, como está, por cima de suas vestes no banquete que encerra o torneio. Ela abraça a blusa ternamente e se apresenta no banquete com a peça ensanguentada; a maior parte dos presentes a criticam abertamente, o marido está constrangido, e o narrador pergunta: qual dos dois amantes fez mais pelo outro?

Essa esfera apaixonada, o único lugar em que os torneios tinham significado, também explica a determinação com que a Igreja havia muito combatia o costume. Que eles tenham de fato se tornado motivo de terríveis adultérios, é algo que foi testemunhado, por exemplo, em um torneio de 1389 pelo monge de Saint Denis e, com base na sua autoridade, Jean Juvenal des Ursins.[9] O direito canônico havia muito já o tinha proibido: originalmente úteis para treinamento para combates, como se dizia, haviam se tornado intoleráveis, dados os inúmeros abusos.[10] Os reis os adotavam com restrições. Os moralistas os desprezavam.[11] Petrarca pergunta, pedante: onde podemos ler que Cícero e Cipião fizeram torneios? E o Burguês de Paris dava de ombros: "até onde sei, eles começaram a discutir por um motivo bobo qualquer" [*prindrent par ne sçay quelle folle entreprinse champ de bataille*], diz sobre um célebre torneio.[12]

O mundo da nobreza, pelo contrário, confere a tudo que se refere a torneios e disputas cavaleirescas uma importância que não se compara à de nenhuma prática esportiva de hoje em dia. **[5.5]** Era um costume muito antigo erigir uma placa no local em que se tivesse disputado um duelo famoso. Adão de Bremen conhece uma na fronteira de Holstein e Wagrië, onde certa vez um guerreiro alemão havia matado o líder dos Wenden.[13] O século XV ainda erigia



5.5 Miniatura extraída do *Livre des Tournois*, feita para Luís de Gruuthuse.

tais monumentos em memória de duelos cavaleirescos famosos. Em Saint Omer, *La Croix Pélerine* lembra a luta de Hautbourdin, bastardo de Saint Pol, com um cavaleiro espanhol, durante o renomado *Pas d'armes de la Pélerine*. Ainda meio século mais tarde, Bayard, antes de um torneio, foi em peregrinação visitar formalmente essa cruz.[14] A decoração e a vestimenta usadas no *Pas d'armes de la Fontaine des Pleurs*, após o encerramento da festa, foram oferecidas solenemente a Nossa Senhora de Boulogne e penduradas na igreja.[15]

A luta com espadas na época medieval distingue-se, como já foi indicado, da grega e da moderna em virtude de sua menor naturalidade. Visando aumentar o suspense da competição, ela possui o estímulo do orgulho e honra aristocráticos, aquele do erótico-romântico e da exibição exagerada. Ela é sobrecarregada de pompa e enfeites, repleta de fantasia colorida. Além de jogo e exercício físico, ainda é literatura aplicada. Os desejos e os sonhos do coração poético procuram uma representação dramática, uma realização encenada na própria vida. A vida real não era suficientemente bela, mas dura, cruel e falsa; na carreira militar e na corte havia pouco espaço para sentimentos de coragem em nome do amor, mas a alma está repleta deles, quer-se vivenciá-los e se cria uma vida mais bonita com

jogos preciosos. O elemento de verdadeira coragem certamente não é menos valioso no torneio cavaleiresco do que no pentátlon. Era justamente o caráter erótico evidente que exigia uma intensidade sangrenta. No que diz respeito aos temas, o torneio está próximo dos antigos épicos indianos; em *Mahabharata*, a luta pela mulher também é o tema central.

O enredo fantasioso do jogo marcial era aquele dos romances do Rei Artur, ou seja, da imaginação infantil dos contos de fada: a aventura onírica com encontros entre gigantes e anões, ligada ao sentimentalismo do amor cortesão.

Para um *pas d'armes* do século XV é construída artificialmente uma situação romântica inventada. O ponto central é uma decoração romanceada com um nome sugestivo: *La Fontaine des pleurs, l'arbre Charlemagne*. A fonte é construída especialmente para isso.[16] Durante um ano todo, no primeiro dia de cada mês, um cavaleiro anônimo montará uma tenda diante da fonte, dentro da qual haverá uma dama (apenas uma imagem) segurando um unicórnio, que porta três escudos. Cada cavaleiro que tocar um dos escudos, ou mandar que seu arauto o toque, será obrigado a participar de um determinado duelo, cujas condições são descritas detalhadamente nos *chapitres*, que são ao mesmo tempo a carta de convocação e o regulamento da competição.[17] Devem-se tocar os escudos estando no lombo de um cavalo, e por isso os cavaleiros irão encontrar tais animais sempre à sua disposição.

Ou melhor: em *Emprise du dragon*, quatro cavaleiros mantêm-se em um cruzamento; nenhuma dama pode passar esse cruzamento sem que um cavaleiro quebre duas lanças por ela, caso contrário, ela precisa dar uma prenda.[18] Na verdade, o jogo de prenda infantil não passa de uma forma menor do mesmo velho jogo de luta e amor. Essa relação é claramente confirmada pelas regras dos jogos, como neste artigo do *Chapitres de la Fontaine des pleurs*: quem, durante a luta, for jogado ao chão, deverá portar por um ano inteiro uma pulseira de ouro com um cadeado até encontrar uma dama que possua a chavinha e o possa libertar, caso ele lhe ofereça os seus serviços. Já em outros lugares, a situação se baseia em um gigante capturado por um anão, uma árvore dourada e uma "*dame de l'isle celée*" [mulher da ilha secreta], ou em um "nobre cavaleiro, escravo e servo da bela gigante com seu cabelo louro, a maior do mundo" [*noble chevalier esclave et serviteur à la belle géande à la blonde perruque,*

la plus grande du monde].[19] O anonimato do cavaleiro é uma figura fictícia permanente; ele se chama "*le blanc chevalier*", "*le chevalier mesconnu*", "*le chevalier à la pèlerine*" ou então ele se apresenta como um herói do romance e se chama cavaleiro do cisne, ou porta as armas de Lancelote, Tristão ou Palamedes.[20]

Geralmente ainda se estende por todo o enredo dos jogos uma névoa externa de melancolia: o que já vem expresso no próprio nome, *La Fontaine des pleurs*; os escudos são de cor branca, roxa e preta, todos semeados com lágrimas brancas; toca-se neles por compaixão pela *Dame de pleurs*. Na *Emprise du dragon*, o rei René aparece trajando o preto de luto (e ele podia fazê-lo), pela despedida de sua filha Margarida, que se tornara rainha da Inglaterra. **[5.6]** O cavalo é preto, coberto com uma manta de luto, a lança é preta, o escudo é da cor da zibelina com lágrimas prateadas. Também os escudos de *l'arbre Charlemagne* são em preto e roxo com lágrimas douradas e pretas.[21] Nem sempre as cores são sombrias: numa outra feita, o rei René de Joyeuse, o insaciável amante da beleza, mantém a *Joyesse garde* em Saumur. Durante quarenta dias, ele festeja no castelo de madeira "*de la joyeuse garde*" com sua esposa e filha e com Jeanne de Laval, que viria a ser a sua segunda mulher. A festa foi preparada em segredo para ela. O castelo foi deliberadamente construído, pintado e decorado para a ocasião; tudo em vermelho e branco. Em seu *Pas d'armes de la bergère* tudo é estofado no estilo pastoril, os cavaleiros e as damas como pastores e pastoras com cajado e gaita, todos em cinza, com detalhes em ouro e prata.[22]

5.6 Rei René de Anjou, painel esquerdo do altar de Nicolas Froment, *Le Buisson ardent*, a sarça em fogo.

Notas

1 W. James, *The varieties of religious experience*, Gifford lectures – 1901/2. Londres, 1903, p. 318.

2 *Le Livre des faicts*, op. cit., p. 398.

3 G. Raynaud (ed.), Société des anciens textes français, 1905.

4 Dois heróis do romance de Aspremont.

5 *Les Voeux du héron*, versos 354-71, Edición Soc. des bibliophiles de Mons, n. 8, 1839.

6 Carta do conde Chimay a Chastellain, in *Œuvres*, v. VIII, p. 266, ver também com Commines, Calmette (ed.), op. cit., v. I, p. 59.

7 Perceforest, por Quatrebarbes, *Œuvres du roi René*, v. II, p. XCIV.

8 *Des Trois chevaliers et del chainse*, de Jakes de Baisieux, Scheler (ed.), Trouvères belges I, 1876, p. 162.

9 Rel. de S. Denis, op. cit., v. I, pp. 594 ss.; Juvenal des Ursins, op. cit., p. 379.

10 Entre outros, ligado pelo sínodo de Latrão de 1215; novamente pelo papa Nicolau III em 1279; vide Raynaldus, *Annales ecclesiastici* III (= Baronius XXRR), 1279, v. XVI-XX; Dionysii Cartusiani, *Opera*, t. XXXVI, p. 206. Àqueles que foram feridos mortalmente no torneio, até mesmo o apoio religioso completo é negado. Parece que a Igreja ainda sentia um cheiro de origem pagã nos torneios.

11 Deschamps, op. cit., v. I, p. 222, n. 108; v. I, p. 223, n. 109.

12 *Joumal d'un bougeois de Paris*, op. cit., pp. 59, 56.

13 Adam van Bremen, *Gesta Hammaburg. eccl. pontificum*, liv. II, cap 1.

14 La Marche, op. cit., v. II, p. 119, 144; D'Escouchy, op. cit., v. I, p. 245, 247; Molinet, op. cit., v. III, p. 460.

15 Chastellain, op. cit., v. VIII, p. 238.

16 La Marche, op. cit., v. I, p. 292.

17 *Le Livre des faits de Jacques de Lalaing*, por Chastellain, op. cit., v. VIII, pp. 188 ss.

18 *Œuvres du roi René*, op. cit., v. I, p. LXXV.

19 La Marche, op. cit., v. III, p. 123; Molinet, op. cit., v. V, p. 18.

20 La Marche, op. cit., v. II, pp. 118, 121-22, 133, 341; Chastellain, op. cit., v. I, p. 256, v. VIII, pp. 217, 246.

21 La Marche, op. cit., II, p. 173, I, p. 285; *Œuvres du roi René*, op. cit., v. I, p. LXXV.

22 *Œuvres du roi René*, op. cit., v. I, p. LXXXVI; v. II, p. 57.

Cy commence le premier livre de la Thoison dor.

A Tresexcellent et trespuissant prince et montres redoubte seigneur monseigneur Charles par la grace de dieu duc de bourgongne et de brabāt de lotriche de lembourg et de luxembourg. Conte de flandres dartois et de bourg.ne palatin de haynau de hollāde de zelande et de namur marquis du saint empire seigneur de frise de salins et de malines. Chief et souverain du tresnoble ordre de la thoison dor. Guillaume par la permission divine et du saint siege apostolique evesque de tournay abbe de saint bertin en vostre

As ordens cavaleirescas e o juramento dos cavaleiros

6

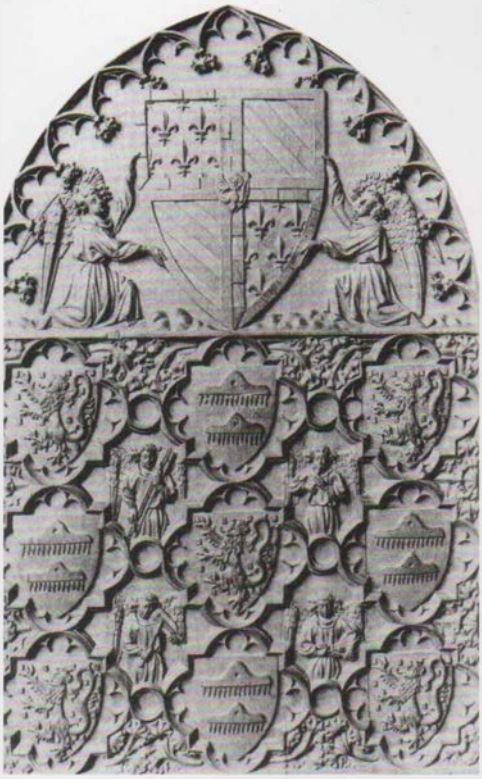
O grande jogo da vida bela encenado como um sonho de coragem, nobreza e fidelidade dispunha de outro meio além daquele do torneio. Havia uma segunda forma de expressão importante: as ordens cavaleirescas. **[6.1]** Ainda que não seja fácil provar a existência de uma ligação direta, ninguém que de alguma forma esteja familiarizado com os costumes de povos primitivos duvidará que tanto a ordem cavaleiresca quanto o torneio, e a própria ordenação do cavaleiro, possuem suas raízes mais profundas nos usos e costumes religiosos de um passado muito distante. A ordenação de um cavaleiro é um rito de puberdade elaborado social e eticamente; é o ato de prover as armas ao jovem guerreiro. Destarte, a luta encenada é mais do que antiga e havia muito preenchida de significado sagrado. A ordem cavaleiresca não pode ser separada dos bandos masculinos dos povos selvagens.

Essas relações só podem ser sugeridas aqui como uma tese não comprovada; não se trata de fundamentar uma hipótese etnológica mas sim de trazer à luz o valor das ideias da ordem equestre no auge de seu desenvolvimento; e quem há de negar que nesse valor ainda existem resquícios de elementos primitivos?

Na verdade, na ordem cavaleiresca, o elemento cristão do imaginário é tão forte que uma explicação com base em meras condições medievais religiosas e políticas já seria convincente. Todavia, paralelos primitivos muito difundidos demonstram que o elemento cristão é secundário e posterior.

As primeiras ordens de cavaleiros, as três grandes da Terra Santa e as três espanholas, brotaram como a mais pura encarnação do espírito medieval, da união do ideal monástico e do ideal cavaleiresco na época em que a luta contra o Islã passara a constituir uma realidade peculiar. Elas se tornaram grandes instituições econômicas e políticas, enormes complexos de capital e de poder financeiro. Sua utilidade política havia empurrado tanto o seu caráter espiritual quanto o

6.2 Sessão do Tosão de Ouro, com Carlos, o Temerário, como presidente, Bruges, maio de 1468. Guillaume Fillastre, *L'Historie de la Toison d'Or.*



6.3 Encosto da cadeira do grão-mestre do Tosão de Ouro.

6.1 Filipe, o Bom, preside a reunião do Tosão de Ouro. Miniatura de um manuscrito de Ordem e Estatutos.

elemento lúdico cavaleiresco para o segundo plano, e sua satisfação econômica acabou outra vez engolindo a sua utilidade política. Quando os Templários e os cavaleiros de São João floresceram e ainda atuavam na Terra Santa, a estrutura cavaleiresca preenchia uma função política real e as ordens equestres eram consideradas verdadeiros estamentos de grande significado.

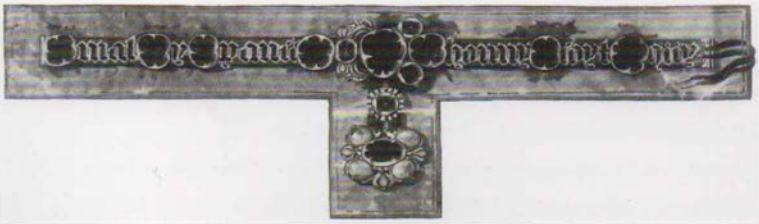
Nos séculos XIV e XV, porém, a estrutura cavaleiresca perdera a relevância social e política; nada mais era do que uma forma de vida elevada e, assim, nas ordens cavaleirescas mais jovens o elemento lúdico nobre, contido em seu cerne, voltou ao primeiro plano. Não que tivesse se transformado apenas num jogo. Como ideal, continua plena de um elevado significado ético e político. Mas não passa de sonho e delírio, de uma vã atividade de fazer planos. O notável idealista Philippe de Mézières vê a cura para o seu tempo em uma nova ordem cavaleiresca, que ele chamou de *Ordre de la passion*.[1] Nela quer admitir todas as classes sociais. Aliás, também as grandes ordens equestres das cruzadas já haviam se aproveitado da participação de membros não nobres.

O grão-mestre e os cavaleiros devem vir da nobreza; o clero deve fornecer o patriarca e seus sufragâneos; os burgueses devem ser irmãos, e os camponeses e artesãos, os servos. Assim, a ordem será uma fusão sólida das classes sociais para o grande objetivo: a luta contra os turcos. Parece que havia quatro votos. Dois deles são os antigos, que os monges e os cavaleiros religiosos partilhavam: pobreza e obediência. Mas no lugar do celibato completo, Philippe de Mézières estabelece a castidade conjugal; ele queria permitir o casamento por motivos práticos, pois o clima oriental o exigia e porque tornaria a ordem mais atraente. O quarto voto, desconhecido pelas ordens antigas, é a *summa perfectio*, o nível mais alto de perfeição individual. E assim, nessa imagem colorida de uma ordem cavaleiresca confluem todos os ideais, desde planos políticos até o desejo de redenção.

A palavra *ordre* conciliava indistintamente uma série de significados, desde o de caráter mais sagrado até o conceito de grupo, mais realista. Significava tanto status social quanto ordenação sacerdotal, ou poderia referir-se às ordens monástica e cavaleiresca. Em *ordre*, no sentido de ordem cavaleiresca, realmente ainda havia algum valor religioso, o que se pode verificar pelo fato de que também se usava para ela a palavra *religion*, que evidentemente se imaginaria restrita apenas às ordens religiosas. Chastellain chama o Tosão de Ouro de *une religion*, **[6.2]** e fala sempre da ordem como se fosse um mistério santo.[2] Olivier de la Marche descreve um certo português como um *chevalier de la religion de Avys*.[3] Mas não apenas as respeitosas reverências do pomposo Polonius Chastellain são testemunha do conteúdo beato do Tosão de Ouro; em todo o ritual da ordem, o hábito de frequentar a igreja e a missa tem um lugar especial: os cavaleiros acomodam-se nos assentos dos cânones, e o culto pelos membros falecidos acontece à maneira estritamente eclesiástica. **[6.3]**

Não é de se estranhar, portanto, que se sentisse a filiação a uma ordem cavaleiresca como um vínculo forte e santo. Os cavaleiros da Ordem da Estrela do rei João II são obrigados, o mais rápido possível, a abandonar outras ordens às quais pudessem estar filiados.[4] **[6.4]** O conde de Bedford quer impor ao jovem Filipe da Borgonha a Ordem da Jarreteira para, com isso, fazer com que ele tenha um vínculo mais firme com a Inglaterra, mas o borguinhão se dá conta de que então estaria para sempre preso ao rei inglês e polidamente recusa a honraria.[5] **[6.5 e 6.6]** Quando mais tarde Carlos, o Temerário, aceita a Jarreteira, e até mesmo a usa, Luís XI vislumbra uma quebra do Tratado de Péronne,

6.4 O duque de Bedford ajoelha diante de São Jorge com a Jarreteira.



6.5 Ordem da Jarreteira, do exemplar de Carlos, o Temerário, conquistado pelos suíços.

6.6 Luís XI preside a Ordem de São Miguel. Miniatura, por volta de 1470.

que proibia ao conde fazer uma aliança com a Inglaterra sem a anuência do rei.[6] Pode-se considerar que o costume inglês de não aceitar ordens estrangeiras é um resquício tradicional do conhecimento de que a ordem deve fidelidade ao soberano que a outorga.

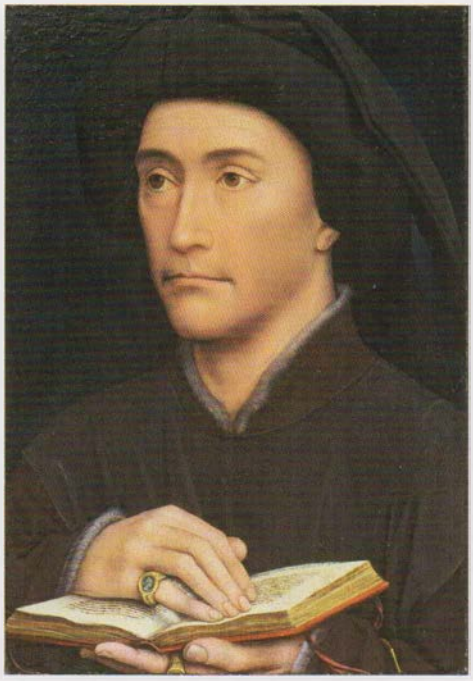
Embora envoltas nesse clima de santidade, nos círculos principescos dos séculos XIV e XV havia um sentimento de que que essas novas ordens cavaleirescas para muitos não passavam de um entretenimento nobre. De outra forma, por que se garantiria repetidamente que tudo ocorria por objetivos mais importantes e elevados? Filipe

de Borgonha, o nobre duque, constituiu o seu Tosão de Ouro, diz o rimador Michault Taillevent:

Non point pour jeu ne pour esbatement	Nem jogo nem divertimento
Mais à la fin que soit attribuée	Mas para aquilo a que foi criado
Loenge à Dieu trestout premierement	Louvará Deus em primeiro lugar
Et aux bons gloire et haulte renommée.[7]	E para a glória e a fama renomada.

Também Guillaume Fillastre, no início de seu trabalho, fala sobre o Tosão de Ouro, querendo explicar o seu significado, querendo mostrar que a ordem não é uma vaidade ou algo insignificante. **[6.7]** O seu pai, ele fala a Carlos, o Temerário, *n'a pas, comme dit est, en vain instituée ycelle ordre* [não instituiu essa ordem, como se diz, em vão].[8]

Era necessário acentuar as elevadas intenções, caso o Tosão de Ouro quisesse conquistar a primazia desejada pela soberba de Filipe. Pois a criação de ordens equestres acabou se tornando uma verdadeira moda em meados do século XIV. Cada soberano tinha de ter a sua ordem, e nem mesmo a alta aristocracia queria ficar para trás. Temos Boucicaut com a sua *Ordre de la Dame Blanche à l'escu verd* em defesa do amor cortês e das mulheres oprimidas. Também há o rei João com a sua *Chevaliers Nostre Dame de la Noble Maison* (1351), normalmente chamada de Ordem da Estrela, por causa de sua insígnia. **[6.8]** Na Casa Nobre de Saint Ouen em Saint Denis, havia uma *table d'oneur* à qual, durante as solenidades, tomavam lugar os mais corajosos: três príncipes, três porta-estandartes (*bannerets*) e três cavaleiros (*bachelers*). Havia Pierre de Lusignan com a sua Ordem da Espada, que exigia dos seus membros uma vida pura e lhes pendurava em volta do pescoço um símbolo cheio de significado: uma corrente de ouro cujos elos tinham a forma da letra S, de *silence*. E mais: Amadeus de Savoia com a *Annonciade*, Luís de Bourbon com a Escudo de Ouro e a Cardo; Enguerrand de Coucy, que tinha esperanças de conseguir uma coroa imperial, com a Coroa Invertida; Luís de Orléans com a ordem do Porco-Espinho, os condes bávaros de Holland-Hainaut com a sua Ordem de Antonius, usando a cruz em

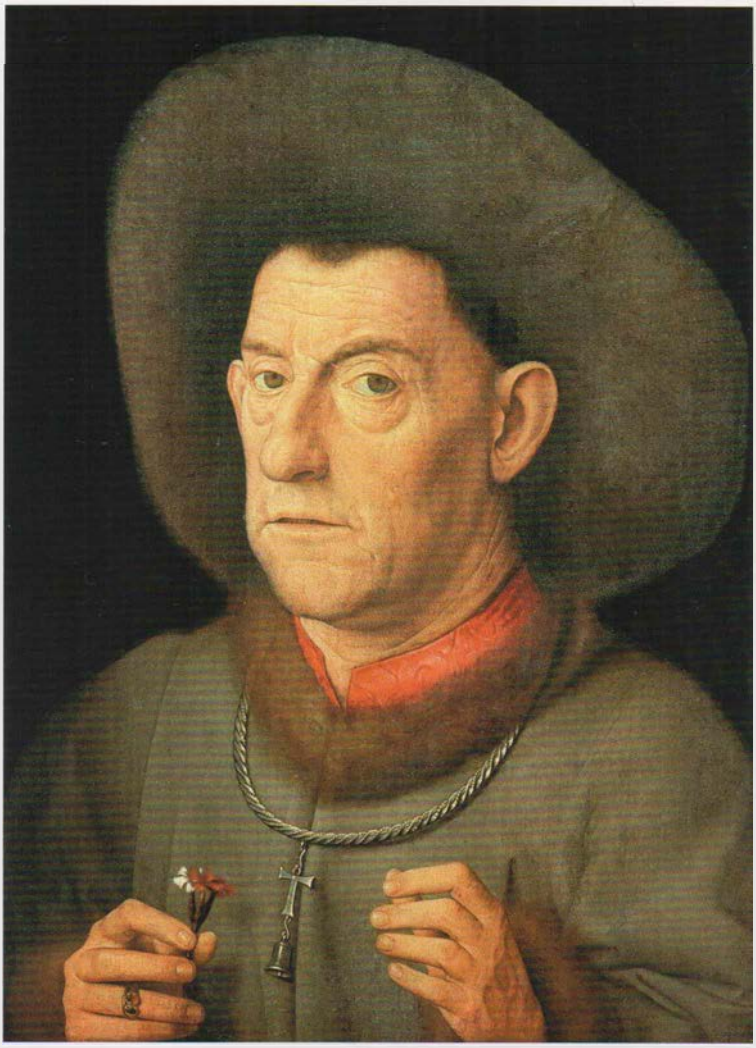


6.7 Atribuído a Rogier van der Weyden, retrato de Guillaume Filastre.

T com o sininho, que chama a nossa atenção em vários retratos.[9] **[6.9]** A natureza de associações de ilustres, próprias das ordens cavaleirescas, parece oriunda do relato de viagem do cavaleiro suábio Jörg von Ehingen. Todos os soberanos e senhores cujas terras ele visitou deram-lhe *Gesellschaft, ritterliche Gesellschaft, Ordensgesellschaft* [companhia, companhia cavaleiresca, companhia da ordem] assim que ele citava a ordem.[10]

A fundação dessas ordens às vezes servia para celebrar um acontecimento importante, como, por exemplo, quando Luís de Bourbon

6.8 Rei João II da França e sua Ordem da Estrela. Froissart, *Grandes Chroniques de France*.



6.9 Anônimo, "Homem com o cravo".

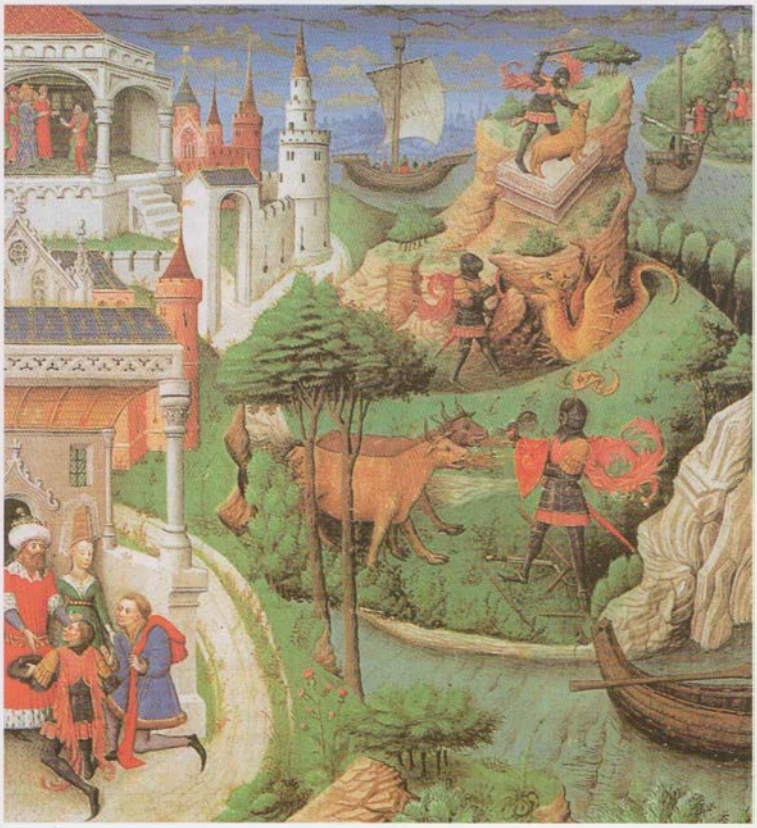
retorna do cativeiro inglês; ou então, com um viés político como o Porco-espinho de Orléans, que voltou seus espinhos contra a Borgonha. Às vezes o caráter religioso, sempre levado em consideração, sobrepõe-se nitidamente, como aconteceu na fundação de uma ordem de São Jorge no Franco-Condado, quando Philibert de Miolans retornou do Oriente com relíquias desse santo. Às vezes a ordem não passa de uma simples fraternidade para proteção mútua de seus membros, como a de Hazewind, instituída pelos nobres do ducado de Bar em 1416.

Não é necessário procurar muito longe o motivo que levou o Tosão de Ouro a situar-se acima de todas as ordens. Era a riqueza da casa da

Borgonha que estava por trás disso. Talvez o esplendor especial da própria ordem também tenha contribuído, e a feliz escolha de seu símbolo. Quando se criou o Tosão de Ouro, primeiro se pensou apenas em Colchis. **[6.10]** A lenda de Jasão era amplamente conhecida: Froissart faz um pastor contá-la numa *Pastourelle*.[11] Mas havia algo de errado com Jasão como herói de fábula; ele havia quebrado seu juramento e esse tema acabou levando a insinuações desagradáveis sobre a política dos borguinhões em relação à França. Alain Chartier escreveu os seguintes versos:

A Dieu et aux gens detestable,
Est menterie et trahison,
Pour ce n'est point mis à la table
Des preux l'image de Jason,
Qui pour emporter la toison
De Colcos se veult parjurer.
Larrecin ne se peult celer.[12]

Detestáveis para Deus e para os homens
São a mentira e a traição,
Por isso na távola dos honrados
Não se encontra a figura de Jasão,
Que, para poder levar o Tosão de Colcos,
Cometeu perjúrio.
Um crime não pode ser calado.



6.10 Jasão e os Argonautas vivem suas aventuras em busca do tosão. Miniatura de *La Fleur des histoires* de Jean Mansel, Valenciennes, c. 1455.

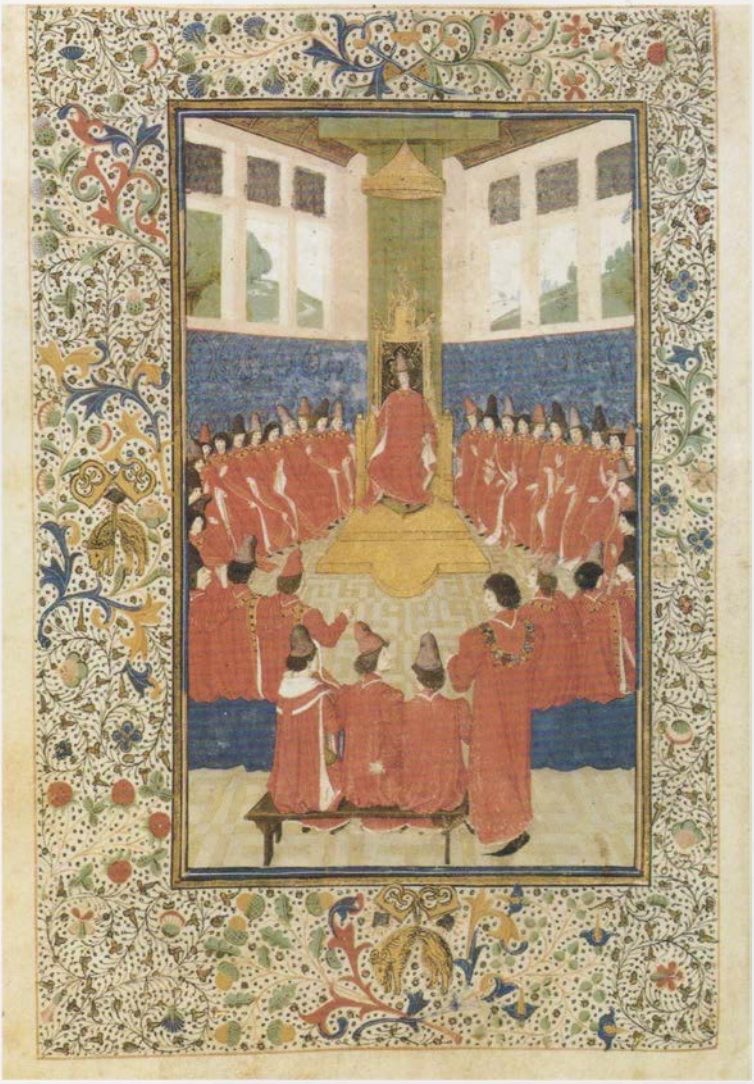
Mas Jean Germain, o bispo erudito de Chalon e chanceler da ordem, falou a Filipe sobre o tosão, que Gideão estendeu e sobre o qual caía o orvalho celestial.[13] **[6.11]** Foi uma ideia muito feliz, pois esse tosão de Gideão era um dos símbolos mais adequados da fecundação do ventre de Maria. Assim, o herói bíblico suplantou o pagão como santo padroeiro do Tosão de Ouro, de modo que o próprio Jacques du Clercq pôde afirmar que Filipe deliberadamente deixou de escolher Jasão porque este havia quebrado o juramento de fidelidade.[14] *Gedeonis signa* é como um poeta de louvor da corte de Carlos, o Temerário, chama a ordem.[15] Outros, no entanto, como o cronista Theodericus Pauli, seguem falando do *Vellus Jasonis*. O sucessor de Jean Germain como chanceler da ordem, o bispo Guillaume Fillastre, superou seu antecessor e ainda encontrou mais quatro tosões nas Santas Escrituras, de Jacó,

6.11 Gideão e o milagre do tosão. Escola de Avignon, c. 1490.

do rei Mesa de Moab, de Jó e de Davi.[16] Ele fez com que cada um deles representasse uma virtude e a cada um dos seis tosões dedicaria um livro. Isso, sem dúvida nenhuma, era uma grande coisa. Fillastre fez com que as ovelhas manchadas de Jacó figurassem como símbolo da *justitia*;[17] ele simplesmente havia selecionado todos os lugares na Vulgata em que constava o nome *vellus*, um exemplo curioso da complacência da alegoria. Não há indicações de que essa ideia tenha sido louvada.

Uma característica dos usos das ordens merece ser mencionada, pois ela revela nitidamente o caráter de um jogo primitivo e sagrado. Além dos cavaleiros, uma ordem também possui seus servidores: o chanceler, o tesoureiro, um secretário e mais o rei de armas com o seu séquito de arautos e passavantes. Este último grupo, especialmente responsável por servir o nobre jogo cavaleiresco, porta nomes simbólicos. O nome do rei de armas é *Toison d'or*, **[6.12]** a exemplo de Jean Lefèvre de Saint Remy, bem como de Nicolaas de Hames, conhecido da União dos nobres de 1565. Os arautos geralmente carregam os nomes de seus mestres ou de diversas regiões: Charolais, Zelândia, Berry, Sicília, Áustria. O primeiro dos passavantes se chama Fusil, em homenagem ao pedernal no colar da ordem, o emblema de Filipe, o Bom. Os outros portam nomes de som romântico como Montreal, ou de virtudes como Persévérance, ou ainda nomes derivados de alegorias do *Roman de la Rose*, como Humble Requeste, Doulce Pensée e Léal Poursuite. Até hoje, a Inglaterra ainda tem os seus reis de armas Garter, Norroy e um passavante, Dragão Vermelho; a Escócia tem seu rei de armas Leão e o passavante Unicórnio, e assim por diante. Por ocasião das grandes festas, tais passavantes eram solenemente batizados com esses nomes pelo grão-mestre da ordem que lhes borrifava vinho, ou então alterava seus nomes, elevando-os a uma categoria mais elevada.[18]

Os juramentos feitos pela ordem dos cavaleiros não passam de uma forma fixa e coletiva do juramento cavaleiresco pessoal para realizar algum feito heroico. Talvez esse seja o ponto em que melhor se possa ver todo o contexto dos fundamentos do ideal cavaleiresco. Aqueles que poderiam se inclinar a considerar mera sugestão a conexão entre o ato de ser sagrado cavaleiro, o torneio, ordens cavaleirescas e os costumes primitivos, poderão achar que o caráter bárbaro do voto cavaleiresco esconde-se tão perto da superfície que a dúvida não é mais possível. Eles são sobreviventes genuínos, que têm paralelos no *vratam* da Índia antiga, no *Nasoräerschaft* dos hebreus e talvez mais diretamente nas práticas dos vikings, à época de suas sagas.



6.12 O rei de armas do Tosão de Ouro, também chamado de *Toison d'or*; a figura em pé à direita em um trono da ordem sob Carlos, o Temerário.

Aqui, no entanto, não se trata da questão etnológica, mas sim de qual valor esses juramentos tinham na vida espiritual da Baixa Idade Média. Três valores são possíveis. O juramento cavaleiresco pode ter um significado ético-religioso, que o coloca na mesma linha dos votos religiosos; o seu conteúdo e o seu significado também podem ser de caráter erótico-romântico e, por último, o juramento pode ter se reduzido a um simples jogo da corte, nada além de entretenimento. Na verdade, todos esses três significados coexistem de forma inseparável; a ideia do juramento oscila entre a mais alta consagração da

vida a serviço do ideal mais solene e o zombar mais presunçoso daquele jogo social elaborado, que se diverte apenas com a coragem, o amor e os interesses de Estado. O elemento lúdico predomina; os juramentos em grande parte se transformaram em um adorno da festa cortesã. Mesmo assim, continuam ligados aos eventos militares mais sérios: a invasão da França por Eduardo III e o plano da cruzada de Filipe, o Bom.

6.13 *O Voeu du paon* de Jacques de Longuyon.

O mesmo caso dos torneios aplica-se aqui: por mais insosso e desgastado que pudesse nos parecer todo aquele romantismo pré-fabricado dos *Pas d'armes*, tão inúteis e falsos nos parecem os juramentos "do faisão, "do pavão" e "da garça". **[6.13]** A menos que estejamos cientes da própria paixão que permeou tudo isso. É o sonho de uma vida bela, tanto quanto as festas e as formas da vida florentina de um Cosimo, um Lorenzo e um Giuliano também foram um sonho. Na Itália, ele alcançou eterna beleza, mas aqui seu encantamento se evaporou com as pessoas que o sonhavam.

A ligação do ascetismo e do erotismo, o fundamento da fantasia do herói que liberta a virgem, ou que por ela sangra, o motivo central do romantismo dos torneios, expressa-se de uma outra forma e quase que mais diretamente no juramento cavaleiresco. O cavaleiro De la Tour Landry conta nos ensinamentos a suas filhas sobre uma ordem singular de nobres e mulheres amantes, que existiu em Poitou e em outros lugares nos tempos de sua juventude. Eles se denominavam *Galois et Galoises*,[19] e mantinham *une ordonnance moult sauvaige* [uma regra muito cruel], cujo ponto mais importante era que no verão tinham de se vestir com roupas quentes, peles e capas forradas, e manter o fogo aceso na lareira, enquanto, no inverno, podiam trajar apenas uma túnica sem forro de pele, sem capas nem outra proteção, sem chapéu nem luvas ou mangas soltas, por mais frio que estivesse. No inverno, espalhavam folhas verdes no chão e escondiam a lareira com ramos verdes, e sobre sua cama, apenas uma manta fina. Nessa aberracão maravilhosa – tão peculiar que é praticamente impossível o narrador tê-la inventado –, é difícil

enxergar algo que não seja uma elevação ascética da atração erótica. Embora o conjunto não seja de todo claro e provavelmente tenha sido bastante exagerado, somente uma mente sem qualquer conhecimento etnológico poderia explicar isso como se fosse a invenção de um velho tagarela.[20] O caráter primitivo dos *galois et galoises* é acentuado ainda mais pela regra segundo a qual um marido deveria entregar toda a sua casa e sua mulher ao *galois* que fosse seu convidado na intenção de ir ter com a *galoise* de sua visita; caso não fizesse isso, ficaria totalmente desonrado. Segundo o cavaleiro De la Tour Landry, muitos da ordem haviam morrido por causa do frio: *Si doubte moult que ces Galois et Galoises qui moururent en, cest estat et en cestes amouretes furent martirs d'amours* [Assim, tenho uma forte suspeita de que aqueles *galois* ou aquelas *galoises*, que faleciam desse modo e desse enamoramento, eram mártires do amor].[21]

Existem mais exemplos a serem citados que revelam o caráter primitivo do juramento cavaleiresco. Por exemplo, o poema que descreve os votos com os quais Robert d'Artois instigou o rei da Inglaterra, Eduardo III e seus nobres, a iniciarem a guerra contra a França: *Le Voeu du Héron*. Trata-se de uma narrativa com pouco valor histórico, mas o espírito da selvageria bárbara que dela emana é bem adequado para que se possa apreender a essência do juramento cavaleiresco.

O conde de Salisbury, no banquete, está sentado aos pés de sua dama. Quando chega a sua vez de fazer um juramento, ele pede que sua amada ponha um dedo em seu olho direito. "Até dois", responde ela, e com dois dedos aperta o olho direito do cavaleiro. *Belle, est-il bien clos?* [Minha bela, está bem fechado?], pergunta. *Oyl, certainement* [Sim, certamente]. "Pois bem", diz Salisbury, "então prometo a Deus, o todo-poderoso, e à sua doce Mãe que não abrirei mais este olho, por qualquer dor ou tortura que seja, antes que eu tenha ateado fogo à França, nas terras inimigas, e tenha combatido os homens do rei Filipe":

Or aviegne qu'aviegne, car il n'est autrement.	Venha o que vier, pois agora não há como mudar.
– Adonc osta son doit la puchelle au cors gent,	– Então a moça, de coracão gentil, tirou o dedo,
Et li iex clos demeure, si que virent la gent.[22]	E o olho permaneceu fechado, como todos viram.

Por Froissart sabe-se como esse motivo literário se refletiu na realidade; ele conta como realmente viu senhores ingleses que mantinham um olho coberto com um pedaço de pano para cumprir o juramento, até terem realizado feitos heroicos na França.[23]

A selvageria de um passado bárbaro expressa em *Le Voeu du Héron*, o juramento de Jehan de Faukenmont, que não poupará convento ou altar, mulher grávida ou criança, nem amigo ou parente, para servir ao rei Eduardo. Por fim, a rainha Filippa de Hainaut pede ao seu marido que a ela também seja permitido fazer um juramento.

Adonc, dist la roine, je sai bien, que piecha
Que sui grosse d'enfant, que mon corps senti l'a.
Encore n'a il gaires, qu'en mon corps se tourna.
Et le voue et prometh a Dieu qui me créa...
Que ja li fruis de moi de mon corps n'istera,
Si m'en arès menée ou païs par de-là
Pour avanchier le veu que vo corps voué a;
Et s'il en voelh isir, quant besoins n'en sera,
D'un grant coutel d'achier li miens corps s'ochira:
Serai m'asme perdue et li fruis perira!

Então, disse a rainha, eu sei que há algum tempo
Estou grávida de um filho, pois meu corpo o sente.
Ele acabou de se mexer dentro de mim.
Juro e prometo a Deus, que me criou...
Que o meu fruto não sairá do meu corpo,
Antes que tenhas me levado para as terras de acolá
Para levar avante o juramento por ti feito;
E se ele quiser sair, antes do momento certo,
Hei de me matar com uma faca grande de aço;
Minha alma há de perder-se e o fruto morrerá!

O juramento blasfemo é recebido com um terrível silêncio. O poeta diz apenas:

Et quant li rois l'entent, moult torment l'en pensa,
Et dist: certainement, nuls plus ne vouera.

E quando então o rei o ouviu, pensou seriamente
E disse: sem dúvida, mais ninguém há de jurar.

Nos juramentos do final da Idade Média os cabelos e a barba, em qualquer lugar sempre detentores de poderes mágicos, continuavam tendo um significado especial. Bento XIII, o papa aprisionado de Avignon, jura, em sinal de tristeza, não mais fazer a barba até que tivesse readquirido sua liberdade.[24] Quando Lumey faz o mesmo juramento em relação à vingança diante do conde de Egmond, estamos lidando com um último resquício de uma moral que, num passado distante, possuíra um significado sagrado.

O sentido do juramento implica, via de regra, que a pessoa se prive de alguma coisa como um estímulo para apressar o cumprimento da promessa. Muitas vezes, pode ser privar-se de uma refeição. O primeiro cavaleiro que Philippe de Mézières aceitou em sua *Chevalerie de la Passion* foi um polonês que durante nove anos não se sentara para comer ou beber.[25] **[6.14]** Bertrand du Guesclin estava sempre pronto a fazer juramentos como esse. Quando um guerreiro inglês o desafia, Bertrand declara que somente tomará três sopas de vinho

[*wijnsoepen*] em nome da Santa Trindade até que ele tivesse combatido o desafiante. De outra feita, ele não comerá carne e não se despirá antes de conquistar Montcontour. Ou mesmo não haverá de comer antes de lutar contra os ingleses.[26]

6.14 Rei Carlos V da França entrega a espada do condestável de França a Bertrand du Guesclin. Miniatura do mestre Boucicaut em *Grandes Chroniques de France*.

Naturalmente o significado mágico – o fundamento de tal jejum – já não era mais algo consciente para um nobre do século XIV. Para nós, o significado subjacente é evidente sobretudo no uso frequente de grilhões como sinal de um juramento. Em 1º de janeiro de 1415, o conde Jean de Bourbon, *désirant eschiver oisiveté, pensant y acquérir bonne renommée et la grâce de la très-belle de qui nous sommes serviteurs* [querendo escapar da ociosidade e contando em conquistar um bom nome e a graça da bela de quem somos servos], faz um juramento de, com mais outros dezesseis cavaleiros e pajens, por dois anos, todo domingo portar na perna esquerda uma algema igual à de um prisioneiro, sendo a dos cavaleiros de ouro e a dos pajens, de prata, até que encontrem dezesseis cavaleiros que queiram enfrentar o grupo em uma luta a pé, *à outrance* [até as últimas consequências].[27] Em 1445, Jacques de Lalaing encontra em Antuérpia um cavaleiro siciliano, Jean de Boniface, que viera da corte de Aragão como *chevalier aventureux*. Em sua perna esquerda ele porta um ferro, como os escravos, pendendo de uma corrente de ouro, uma *emprise* em sinal de que ele queria lutar.[28] No romance do *Petit Jehan de Saintré*, **[6.15]** o cavaleiro Loiselench porta duas argolas de ouro, no braço e na perna, cada uma presa a uma corrente de ouro, até que encontre um cavaleiro que o "liberte" de sua *emprise*.[29] Pois é assim que se chama: *délivrer*; toca-se no símbolo quando se trata de *pour chevalier*; arranca-se-o, quando a intenção é a de um combate mortal. Já La Curne de Sainte Palaye observou que na antiga tribo dos Chatti, segundo Tácito, podia-se observar exatamente o mesmo costume.[30] Também os grilhões que os penitentes usavam durante suas peregrinações ou que os ascetas piedosos colocavam em si mesmos ligam-se às mesmas raízes das *emprises* dos cavaleiros do final do período medieval.

6.15 Antoine de la Salle, *Petit Jehan de Saintré*.

O que os famosos juramentos festivos do século XV ainda nos mostram disso tudo – mais precisamente o *Voeux du Faisan* na festa da corte de Filipe, o Bom, em Lille, em 1454, que se preparava para a cruzada – não é nada mais do que uma bela forma cortesã. Não que o hábito espontâneo de, em caso de necessidade ou de uma emoção forte, fazer um juramento tivesse perdido parte de sua força. Ele possui raízes psicológicas tão profundas que não está ligado nem à civilização nem à fé. Mas o juramento cavaleiresco como forma de cultura, como uma moral elevada a embelezar a vida, alcança a sua última fase em todo o esplendor extravagante da corte da Borgonha.

O tema da ação continua sendo indiscutivelmente o mesmo antigo tema. Faz-se o juramento durante um banquete e jura-se sobre um pássaro, que é oferecido e será comido mais tarde. Também os vikings conhecem os juramentos feitos em refeições e banquetes regados a muita bebida; uma das formas de fazer o juramento era o toque em um javali, trazido ainda vivo antes de ser servido.[31] Essa forma ainda foi usada na Borgonha: trata-se de um faisão vivo que é servido no famoso banquete de Lille.[32] Os juramentos são feitos por Deus e por Nossa Senhora, pelas damas e pelo pássaro. Não parece arriscado imaginar que aqui os destinatários primeiros do juramento não sejam as divindades: de fato, muitos juramentos são feitos apenas em nome das damas e do pássaro.[33] Há pouca variação nas privações autoimpostas. A maioria delas relaciona-se à comida e ao sono. Aos sábados esse cavaleiro não dormirá em uma cama antes que tenha lutado contra os sarracenos, ou então, não permanecerá quinze dias consecutivos em uma mesma cidade. Um outro não ingerirá nenhum alimento de origem animal às sextas-feiras antes

que tenha atacado o estandarte do Grão-Turco. Um outro, por sua vez, sobrepõe uma ascese à outra: não vestirá nenhuma armadura, aos sábados não tomará vinho, não dormirá em uma cama, não sentará à mesa e usará um cilício. A forma de cumprir o feito heroico prometido no juramento é descrita detalhadamente.[34]

Qual a seriedade disso tudo? Quando *messire* Philippe Pot faz o juramento de manter seu braço direito desprotegido de qualquer armadura durante a campanha contra os turcos, **[6.16]** o duque faz registrar (por escrito) abaixo do juramento:

Ce n'est pas le plaisir de mon très redoubté seigneur, que messire Phelippe Pot voise en sa compaignie ou saint voyage qu'il a voué le bras désarmé; mais il est content qu'il voist aveuc lui armé bien et soufisamment, ainsy qu'il appartient.[35]

Não agrada ao meu muito respeitável senhor o fato de o senhor Philippe Pot seguir em sua companhia na campanha santa com o braço desprotegido, mas ele deseja que ele o acompanhe bem e suficientemente protegido com uma armadura, como deve ser.

Obviamente um voto ainda era considerado algo sério e perigoso. O juramento do próprio duque agita as emoções por toda parte.[36]

Alguns fazem juramentos condicionais cuidadosos, que ao mesmo tempo são testemunhas das intenções sérias e da autossatisfação com um belo pretexto.[37] Às vezes os juramentos são dirigidos ao "muito amado", que é um pálido resquício disso.[38] Nem mesmo no terrível *Voeu du Héron* falta um elemento irônico: pois Robert d'Artois oferece ao rei, apresentado aqui como menos beligerante, a garça como a mais medrosa entre as aves. Quando Eduardo fez seu juramento, há um riso geral. Jean de Beaumont põe na boca as palavras[39] do *Voeu du Héron*, já citadas anteriormente, as quais com tênue zombaria revelam o caráter passional dos juramentos regados a vinho e sob o olhar das mulheres. Segundo uma outra história, ele faz o juramento cínico, em nome da garça, de que servirá ao senhor de quem puder receber mais dinheiro e posses. Os senhores ingleses riram.[40] Exatamente assim, apesar de toda a imponência pomposa com que o *Voeux du faisan* foi recebido, deve ter sido o clima à mesa quando Jennet de Rebreviettes fez o juramento de que, se não tivesse conseguido os favores de sua dama antes da campanha, quando voltasse do Oriente haveria de se casar com a primeira mulher ou donzela que possuísse 20 mil coroas... *se elle veult* [se ela quiser].[41] Esse mesmo Rebreviettes corre o mundo como um *povre escuier* [pobre escudeiro] em busca de aventura, e luta contra os mouros em Ceuta e Granada.

É assim que uma aristocracia cansada ri de seu próprio ideal. Depois de enfeitar e colorir o seu sonho passional de uma vida bela – com todos os meios de fantasia, artificialidade e riqueza, conferindo-lhe uma forma plástica – ela se deu conta de que a vida, na verdade, não é tão bonita, e então riu.

6.16 Philippe Pot, senhor de la Roche-Noulay. *Status et Armorial de la Toison d'Or.*

Notas

1 N. Jorga, *Phil. de Mézières*, op. cit., p. 348.
2 Chastellain, op. cit., v. II, p. 7, v. IV, p. 233 e cf. p. 269, v. VI, p. 154.
3 La Marche, op. cit., v. I, p. 109.
4 "Estatutos da ordem", por Luc d'Achéry, *Spicilegium*, v. III, p. 730.
5 Chastellain, op. cit., v. II, p. 10.
6 *Chronique scandaleuse*, op. cit., v. I, p. 236.
7 *Le Songe de la thoison d'or*, por Doutrepont, p. 154.
8 Fillastre, *Le Premier volume de la toison d'or*, Paris, 1515, fol. 2.
9 Boucicaut, op. cit., v. I, p. 504; Jorga, *Ph. de Mézières*, op. cit., pp. 83, 463; *Romania*, op. cit., v. XXVI, pp. 395, 306; Deschamps, op. cit., XI, p. 28; *Œuvres du roi René*, v. I, p. XI; Monstrelet, op. cit., v. V, p. 449.
10 *Des schwäbischen Ritters Georg von Ehingen Reisen nach der Ritterschaft*, Stuttgart, Bibl. des lit. Vereins Stuttgart, 1842, pp. 1, 15, 27-28.
11 Froissart, *Poésies*, A. Scheler (ed.), Acad. royale de Belgique, 1870-72, 3 vol., v. II, p. 341.
12 Alain Chartier, *La Ballade de Fougères*, p. 718.
13 Richteren, 6.
14 La Marche, op. cit., v. IV, p. 164; Jacques du Clercq, op. cit., v. II, p. 6; sempre também cf. *Le Songe de la thoison d'or van*, de Michault Taillevent.
15 Liber Karoleidos, verso 88. Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg., III.
16 Gênesis, XXX, 32; 4 Reis (2 Kon.) III, 4; Jó, XXI, 20; Salmos, LXXI, 6 (Statenvert. 72, 6 *nagras*, em que Vulg. tem *vellus*).
17 Guillaume Fillastre, *Le Second volume de la toison d'or*, Paris, Franc. Regnault, 1516, fol. 1, 2.
18 La Marche, op. cit., v. III, p. 201, v. IV, p. 67; Lefèvre de S. Remy, v. II, p. 292; o cerimonial de tal batizado por Nicolas Upton, arauto de Humphrey de Gloucester, in *De officio militari*, E. Bysshe [Bissaeus] (ed.). Londres, 1654, liv. I, cap. XI, p. 19. Ver F. P. Barnard, *The essential portions of Nicholas Upton's De studio militari*, Oxford, 1931.
19 Vem de *gale* = *réjouissance* (regozijo), *galer* = *s'amuser* (se divertir), portanto o mesmo que "festeiros, divertidos".
20 Parece que Deschamps também almeja essa ordem no *Envoi* da balada sobre a ordem amorosa das folhas (em oposição à das flores), n. 767, v. IV, p. 262 comp. 763: "*Royne sur fleurs en vertu demourant, Galoys, Dannoy, Mornay, Pierre ensement De Tremoille... vont loant... vostre bien qui est grant etc.*".
21 *Le Livre du chevalier De la Tour Landry*, A. de Montaiglon (ed.), Paris, Bibl. elzevirienne, 1854, pp. 241 ss.
22 *Voeu du héron*, Editión Soc. des bibl. de Mons, p. 17.
23 Froissart, Luce (ed.), op. cit., v. I, p. 124.
24 Rel. de S. Denis, op. cit., v. III, p. 72. Haraid Harfagri faz o juramento de não cortar o cabelo antes que tenha conquistado os noruegueses, in *Haraldarsaga Harfagra*, cap. 4; ver Voluspa, 33.
25 Jorga, *Ph. de Mézières*, op. cit., p. 76.
26 Claude Menard, *Hist. de Bertrand du Guesclin*, p. 39, 55, 410, 488; La Curne, v. I, p. 240.
27 Douët d' Arcq, *Choix de pièces inédites rel. au règne de Charles VI*, Paris: Soc. de l'hist. de France, 1863, v. I, p. 370.
28 *Le Livre des faits de Jacques de Lalaing*, cap. XVI ss., Chastellain, op. cit., v. VIII, p. 70
29 *Le Petit Jehan de Saintré*, cap. 48.
30 *Germania*, cap. 31; La Curne, v. I, p. 236.

31 Heimskringla. *Olafssaga Tryggvasonar*, cap. 35; Weinhold, *Altnordisches Leben*, p. 462; ver J. de Vries, *Studiën over germaansche mythologie VIII*, Tschr. V. Ned. Taal-en Letterk., n. 53, p. 263.

32 La Marche, op. cit., v. II, p. 366.

33 Id., ibid., v. II, pp. 381-87.

34 Id., ibid.; D'Escouchy, op. cit., v. II, pp. 166, 218.

35 D'Escouchy, op. cit., p. 189.

36 Doutrepont, op. cit., p. 513.

37 Id., ibid., pp. 110, 112.

38 Chastellain, op. cit., v. III, p. 376.

39 Vide antes, p. 121.

40 *Chronique de Berne* (Molinier, n. 3103) por Kervyn, Froissart, op. cit., v. II, p. 531.

41 D'Escouchy, op. cit., v. II, p. 220.

O significado do ideal cavaleiresco na guerra e na política

7

As glórias cavaleirescas, seu estilo e cerimônias, não passam de vã ilusão, de um teatro esplêndido e insincero! A verdadeira história do final da Idade Média, diz o historiador que usa os documentos para rastrear o desenvolvimento do Estado e pesquisar suas circunstâncias, tem pouco a ver com esse falso renascimento cavaleiresco; era um verniz antigo que já começava a descascar. Os homens que faziam a história não eram sonhadores, e sim membros do governo e comerciantes bastante calculistas e objetivos, quer fossem soberanos, nobres, prelados ou burgueses.

Isso eles sem dúvida eram. Mas a história da civilização tem a ver tanto com os sonhos de beleza e com a ilusão de uma vida nobre como com o recenseamento e os impostos. Um pesquisador de hoje, que estudasse a sociedade contemporânea a partir do crescimento dos bancos e do transporte, dos conflitos políticos e militares, poderia afirmar no final de seus estudos: encontrei muito pouco sobre a música, que obviamente não significou tanto para essa cultura.

As coisas parecem ser assim quando nos descrevem a história da Idade Média a partir de documentos políticos e econômicos. Além disso, é possível que o ideal cavaleiresco, artificial e desgastado como estava, tenha exercido uma influência ainda mais forte e constante na história puramente política do final da Idade Média do que se costuma imaginar.

O modo de vida da nobreza era tão sedutor que até os burgueses o adotavam quando podiam. Imaginamos os irmãos Artevelde como verdadeiros homens do terceiro estado, orgulhosos de pertencer à burguesia e de sua simplicidade. Pelo contrário, Filipe de Artevelde levava uma vida digna de rei. Todos os dias os menestréis tocavam diante de seu aposento; quando se sentava à mesa, fazia-se servir em travessas de prata como se fosse o conde de Flandres; vestia-se de escarlate e *menu vair*,[1] como o duque de Brabante ou o conde de

7.4 Rei João de França e seu filho, capturados na batalha de Poitiers, conduzidos diante do príncipe de Gales. Miniatura de *Breslauer Froissart*.

Hainaut, saía a cavalo como um rei, com a flâmula desfraldada à sua frente, ostentando o seu brasão preto com três chapéus de prata.[2] Quem poderia nos parecer mais moderno que o magnata do dinheiro do século XV Jacques Coeur, o notável homem das finanças de Carlos VII? **[7.1 e 7.2]** A se acreditar em seu biógrafo, Jacques de Lalaing, o grande banqueiro demonstrou um interesse sincero pela antiquada cavalaria errante do herói de Hainaut, Filipe de Artevelde.[3]

7.1 Colombe, retrato de Jacques Coeur. Miniatura de *Livre d'Heures dit de Jacques Coeur.*

Todas as formas mais elevadas da vida burguesa dos tempos atuais se baseiam em imitações das formas de vida da nobreza. Assim como o pão servido na *serviette* [guardanapo] e a própria palavra *serviette* têm origem na corte medieval,[4] os pavoneios mais burgueses da festa de casamento descendem dos grandiosos *entremets* de Lille. Para compreender o significado histórico-cultural do ideal cavaleiresco por completo, seria necessário segui-lo desde os tempos de Shakespeare e Molière até o *gentleman* moderno.

Aqui, no entanto, trata-se de chamar a atenção para o efeito desse ideal na realidade do próprio período final da Idade Média. Será que a política e as operações militares realmente se deixavam dominar pela ideia do cavaleiresco? Sem dúvida que sim, se não por suas virtudes, ao menos por seus desacertos. Assim como os equívocos trágicos da época atual brotam da exaltação do nacionalismo e da arrogância cultural, da mesma forma os enganos dos medievais brotaram muitas vezes do pensamento cavaleiresco. Não terá sido a criação do novo Estado borguinhão – o maior erro político que a França poderia cometer – fruto de um impulso cavaleiresco? O rei João, maníaco líder cavaleiresco, presenteia o ducado ao filho mais novo em 1363, por este ter se mantido firme ao lado dele em Poitiers quando o mais velho fugiu. O mesmo vale para a noção consciente que os borguinhões usavam para justificar a sua posterior política antifrancesa aos seus contemporâneos: a vingança pelo assassinato de Montereau, a defesa da honra cavaleiresca. **[7.3, 7.4 e 7.5]** Tudo isso também pode ser explicado como uma política premeditada, até mesmo previdente, o que não impede que para os seus contemporâneos o acontecimento de 1363 tivesse este valor, esta lição: a coragem cavaleiresca recompensada regiamente. O Estado

borguinhão, em seu rápido desenvolvimento, é resultado de uma política perspicaz e de cálculos propositadamente sóbrios. Mas aquilo que se poderia chamar de "ideia borguinhã" esconde-se sempre nas formas do ideal cavaleiresco. As alcunhas dos duques – *Sans Peur*, *Le Hardi*, o *Qui qu'en Hongne* (destinado a Filipe, mas substituído por *le Bon*) – são invenções deliberadas dos autores literários da corte, para que o soberano fosse visto sob a luz do ideal cavaleiresco.[5]

Havia uma grande aspiração política intimamente ligada ao ideal cavaleiresco: a cruzada, Jerusalém! Jerusalém ainda era a ideia que estava diante de todos os soberanos europeus, a ideia política mais nobre, que continuava impelindo-os a agir. Havia um contraste curioso entre o interesse político na teoria e na prática. Para a cristandade dos séculos XIV e XV havia uma questão oriental da mais extrema urgência: defender-se dos turcos, que já haviam tomado

7.2 Jean Fouquet, Carlos VII da França.

7.3 Cena da batalha em Poitiers, 1452. Miniatura de *Grandes Chroniques de France*.

7.5 João de França é levado preso para Londres e ali é recebido com honras. Miniatura de *Breslauer Froissart*.

7.6 Cruzados tomam Jerusalém. Miniatura de *Chroniques de Jérusalem abrégées*.

Adrianópolis (1378) e destruído o reino da Sérvia (1389). O perigo rondava os Bálcãs. E, no entanto, a primeira e mais imprescindível tarefa política da Europa ainda não conseguia se libertar da velha ideia de cruzada. A questão turca só conseguia ser encarada como parte da grande missão santa em que os seus antepassados haviam fracassado: a libertação de Jerusalém. **[7.6]**

Esse pensamento colocava o ideal cavaleiresco em primeiro plano; nesse contexto ele poderia e deveria ter um efeito poderoso. De fato, o teor religioso do ideal cavaleiresco encontrou ali a sua maior expressão, e a libertação de Jerusalém não podia ser outra coisa além

de uma obra santa e nobre, ou seja, cavaleiresca. E, em certa medida, o pouco sucesso no combate aos turcos pode ser atribuído ao próprio fato de que, na determinação da política com o Oriente, o ideal religioso-cavaleiresco tinha um papel preponderante. As expedições, que exigiam sobretudo cálculo preciso e preparo paciente, eram planejadas e montadas em meio a espíritos excitados e tensos, o que não levava a uma ponderação tranquila do que era possível alcançar, mas sim a uma romantização do plano, tornando-se inútil ou desastroso. A catástrofe de Nicopólis, em 1396, ressaltara quão perigoso era empreender uma expedição séria, contra um inimigo extremamente combativo, usando o antigo molde das excursões cavaleirescas na Prússia ou na Lituânia, quando o intuito era apenas matar alguns pobres pagãos. Quem eram os responsáveis pelos planos das cruzadas? Sonhadores como Philippe de Mézières, que dedicou a sua vida a isso, e os políticos fantasistas como Filipe, o Bom, apesar de todos os seus cálculos e estratagemas.

Todos os reis continuavam a considerar a libertação de Jerusalém uma missão de vida obrigatória. Em 1422, Henrique V da Inglaterra agonizava. O jovem conquistador de Rouen e de Paris foi posto de lado em plena obra com a qual ele havia lançado a França na miséria. Os médicos lhe disseram que não tinha mais do que duas horas de vida; o padre confessor e outros religiosos apareceram, são lidos os sete salmos penitenciais. Quando se ouvem as palavras: *Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut aedificentur muri Jerusalem* [Fazei o bem a Sião, Senhor, por vossa boa vontade, para a reconstrução das muralhas de Jerusalém],[6] o rei pede silêncio e em voz alta diz ter sido sua intenção, logo após restabelecer a paz na França, conquistar Jerusalém "se o seu Senhor e criador o tivesse deixado viver por mais tempo" [*se ce eust esté le plaisir de Dieu son créateur de le laisser vivre son aage*]. Depois disso, ele permite que terminem a leitura dos salmos e logo em seguida falece.[7]

Além disso, fazia tempo que as cruzadas haviam se tornado um pretexto para arrecadar contribuições especiais; mesmo Filipe, o Bom, se aproveitou bastante dessa oportunidade. Mas o seu plano de cruzada não pode ser considerado apenas uma desculpa para obter lucros financeiros.[8] Ao que parece, era uma mistura de preocupações sérias com a intenção de assegurar para si uma fama que o destacasse dos gloriosos reis da França e da Inglaterra, por meio desse plano útil, mas também especialmente cavaleiresco, de ser o salvador da cristandade. "Le voyage de Turquie" foi um trunfo de que jamais lançou mão.

Chastellain empenhou-se em demonstrar que o duque levava seu projeto a sério, mas havia grandes dificuldades a se considerar: a época não estava pronta para isso, as pessoas influentes lamentavam que o soberano, naquela idade, ainda se arriscasse num empreendimento tão perigoso; o território e a dinastia estariam ameaçados. Enquanto o papa enviava a bandeira da cruz, recebida com toda honra por Filipe em Haia e desfraldada em uma procissão solene, enquanto eram feitos os votos para a viagem durante a festa em Lille, enquanto Joffroy de Toisy explorava os portos sírios e Jean Chevrot, o bispo de Tournay, supervisionava as coletas, enquanto Guillaume Fillastre já estava com todo o seu equipamento preparado e navios tinham sido confiscados para a jornada, reinava um sentimento vago de que, apesar de tudo isso, a cruzada não aconteceria.[9] O voto do próprio duque em Lille teve, em razão disso, um tom bastante restritivo: ele só iria se as terras que Deus confiara à sua regência permanecessem em paz e segurança.[10]

Tais expedições de guerra, cuidadosamente preparadas e anunciadas aos quatro ventos, porém das quais nada ou muito pouco era concretizado, independentemente do ideal da cruzada, pareciam ser uma técnica de propaganda política em voga: assim ocorreu com a expedição inglesa contra Flandres em 1383; ou a investida de Filipe, o Temerário, contra a Inglaterra em 1387, para a qual a espetacular frota estava pronta para partir no porto de Sluis; ou a campanha de Carlos VI contra a Itália em 1391.

Uma forma muito peculiar de ficção cavaleiresca, visando à propaganda política, era o sempre anunciado e nunca realizado duelo entre soberanos. Em outra ocasião, detalhei como os conflitos entre Estados do século XV ainda eram considerados uma briga de partidos, uma *querelle* pessoal.[11] Defendia-se a causa chamada *la querelle des Bourguignons*. O que era mais natural do que os próprios soberanos irem, eles mesmos, resolver suas questões, seguindo o que propunham certas retóricas políticas? De fato, essa solução que tanto satisfazia um senso de justiça primitivo como a fantasia cavaleiresca sempre vinha à tona. Quando se lê sobre os preparativos detalhados que os duelos de soberanos demandavam, questiona-se se tudo isso não passava de um teatro belo e hipócrita – outra vez o anseio por uma vida bela –, ou se os adversários realmente contavam com a luta. Uma coisa é certa: os historiadores da época levavam esses desafios tão a sério quanto os príncipes que deles participariam. Em Bordeaux, em 1283, tudo

estava pronto para o duelo entre Carlos de Anjou e Pedro de Aragão. Em 1383 Ricardo II incumbe seu tio João de Lancaster de negociar a paz com o rei da França, propondo, como o mais adequado, um duelo entre ambos os reis, ou então de Ricardo e seus três tios contra Carlos e os seus.[12] Monstrelet dedica logo no começo de sua crônica um amplo espaço ao desafio feito por Luís de Orléans ao rei Henrique IV da Inglaterra.[13] Humphrey de Gloucester foi desafiado em 1425 por Filipe, o Bom, **[7.7]** que era o tipo de homem que encorajava essas condutas, usando de toda a sua riqueza e seu amor pela pompa. No desafio, é claramente anunciado o motivo de *noblesse oblige*:

pour éviter effusion de sang chrestien et la destruction du peuple, dont en mon cuer ay compacion; que par mon corps sans plus ceste querelle soit menée à fin, sans y aler avant par voies de guerres, dont il convendroit mains gentilz hommes et aultres, tant de vostre ost comme du mien, finer leurs jours piteusement.[14]

para evitar o derramamento de sangue cristão e a perdição do povo, pelo qual tenho compaixão em meu coração; que simplesmente, possa meu corpo pôr um fim a essa querela, sem enveredar pelo caminho da guerra, no qual muitos nobres e outros, tanto do seu exército quanto do meu, acabariam tendo um fim lamentável.

Preparou-se tudo para o combate: fabricaram-se a armadura suntuosa e as roupas esplêndidas que o duque trajaria; construíram-se tendas, estandartes e bandeiras, uniformes militares para os arautos e passavantes, tudo recoberto com os brasões das terras do duque, com a pederneira e a cruz de Santo André. Filipe se preparava: "privando-se de comida e bebida e sacrificando-se com treinamentos físicos para colocá-lo em boa forma" [*tant en abstinence de sa bouche comme en prenant painne pour luy mettre en alainne*].[15] No seu parque em Hesdin, ele se exercitava diariamente sob a orientação de mestres de luta experientes.[16] As contas registram os custos com tudo isso e, até 1460, a caríssima tenda construída para essa ocasião podia ser vista em Lille.[17] No entanto, o duelo jamais aconteceu.

Isso não impediu que mais tarde Filipe chamasse o duque da Saxônia ao combate, devido à disputa por Luxemburgo, e que na festa em Lille, quando o soberano estava com quase sessenta anos, ele mantivesse o seu voto de cruzado, afirmando que de boa vontade enfrentaria o Grão-Turco corpo a corpo, se essa fosse a sua escolha.[18] O espírito combativo e teimoso de Filipe, o Bom, repercute inclusive numa historinha de Bandello, sobre como certa vez Filipe teria resistido com grande esforço ao impulso de duelar com um nobre enviado para matá-lo.[19]

Essa forma se manteve durante a alta Renascença italiana. Francesco Gonzaga desafiou César Bórgia ao duelo: com a espada e a adaga ele quis libertar a Itália do inimigo temido e odiado. A mediação do rei da França, Luís XII, evitou o duelo e uma reconciliação comovente encerrou o caso.[20] Mesmo Carlos V, em duas ocasiões, chegou a propor formalmente que a disputa entre Francisco I e ele fosse solucionada com um duelo pessoal – a primeira vez foi depois que Francisco retornou do cativeiro de guerra, quando, segundo o imperador, ele não havia cumprido com a sua palavra, e novamente em 1536.[21] A provocação que Carlos Luís, Eleitor Palatino, faz em 1674, não ao próprio Luís XIV, mas a Turenne, se encaixa muito bem nessa série.[22]

7.7 Humphrey de Gloucester, o terceiro marido de Jacoba da Baviera.

Um duelo de verdade, algo muito próximo de um duelo entre soberanos, ocorreu em 1397, em Bourg-en-Bresse. Ali, pelas mãos do cavaleiro Gérard d'Estavayer, tombou o famoso cavaleiro e poeta Othe de Grandson, um *grand seigneur* de sua época, acusado de cumplicidade no assassinato do "Conde Vermelho" Amadeus VII, de Savoia. Na ocasião, Estavayer lutou pelos estados do Pays de Vaud. O caso causou grande alvoroço.[23]

Tanto o duelo judicial como o espontâneo estavam fortemente impregnados nos costumes e na forma de pensar das regiões borguinhãs e no querelante norte da França. Nas camadas mais altas, assim como nas mais baixas, ele era tido como a melhor forma de decisão. Essa concepção em si não tinha a ver com o ideal cavaleiresco; ela era muito mais antiga. A cultura cavaleiresca concedia certa decência ao duelo, mas ele também era honrado fora dos círculos da nobreza. Quando não se tratava de um duelo entre nobres, imediatamente aparecia toda a brutalidade da época – os próprios cavaleiros envolvidos divertiam-se duas vezes mais com o espetáculo quando deixavam de fora o código de honra.

É notável, nesse aspecto, o espantoso interesse dos nobres e dos historiadores por um duelo judicial entre dois burgueses de Valenciennes em 1455.[24] Tratava-se de uma raridade; algo assim não acontecera

em cem anos. Os habitantes de Valenciennes queriam que o duelo ocorresse a todo custo, pois para eles tratava-se da manutenção de um antigo privilégio; mas o conde de Charolais, encarregado da administração durante a ausência de Filipe (que estava na Alemanha), não o queria, e assim foi adiando o confronto mês após mês, enquanto os dois adversários, Jacotin Plouvier e Mahuot, eram guardados como dois valiosos galos de briga. Tão logo o velho conde retornou de sua viagem de visita ao imperador, foi decidido que o duelo enfim teria lugar. O próprio Filipe queria assistir a ele de qualquer maneira; para tanto, escolheu o caminho que passava por Valenciennes para ir de Bruges até Leuven. Se por um lado os espíritos cavaleirescos como o de Chastellain e La Marche, apesar de todo o esforço de sua imaginação, não conseguem retratar a realidade nas descrições que fazem do *pas d'armes* festivo entre cavaleiros e nobres, ao tratar de um duelo eles apresentam um quadro extremamente nítido. Aqui se revela o flamengo rude que era Chastellain, sob aquela vistosa *houppelande*[25] dourada, com um padrão de granadas vermelhas à vista. Nenhum pormenor da "mui bela cerimônia" [*moult belle serimonie*] lhe escapa; ele descreve o palco do duelo e os bancos que o rodeiam nos mínimos detalhes. Cada uma das pobres vítimas é acompanhada do seu mestre de armas. Jacotin, enquanto querelante, entra primeiro, de cabeça descoberta, cabelos bem curtos e muito pálido. Ele traja uma única peça de cordovão, confeccionada em seu próprio corpo, sem nada por baixo. Após algumas reverências e o cumprimento ao duque, que se encontrava sentado atrás de um gradil, os dois combatentes aguardam pelo momento da luta, sentados um diante do outro, em duas cadeiras revestidas de preto. Os notáveis ao redor deles fazem comentários em voz baixa sobre as chances de cada um; nada passa despercebido: Mahuot empalidece ao beijar o Novo Testamento! Em seguida aproximam-se dois serviçais que untam os combatentes com gordura, do pescoço até os tornozelos. Em Jacotin, a gordura de imediato penetra na pele, em Mahuot, não: a quem esse sinal favoreceria? Eles esfregam as mãos com cinzas; açúcar é posto em suas bocas; depois trazem-lhes as clavas e os escudos, nos quais estão pintadas figuras de santos, que eles beijam. Eles portam os escudos com a ponta para cima e têm na mão *une bannerolle de devocion*, uma faixa de pano com um lema piedoso.

Mahuot, que era baixo, começa a luta pegando areia com a ponta de seu escudo e lançando-a nos olhos de Jacotin. Segue-se uma

violenta luta de clavas que termina com a queda de Mahuot; o oponente se joga em cima dele e esfrega areia em sua boca e em seus olhos, mas Mahuot consegue prender um dedo do adversário entre os dentes. Para se libertar, Jacotin enfia o polegar nos olhos dele e, apesar do pedido de clemência, gira os braços de Mahuot para trás e pula em seu dorso, para quebrar sua espinha. Mahuot, agonizando, em vão pede para se confessar; então ele grita: "Ó meu senhor da Borgonha, eu vos servi tão bem em vossa guerra contra Gent! Ó meu senhor, pelo amor de Deus, eu vos imploro por perdão, poupai minha vida!" [*O monseigneur de Bourgogne, je vous ay si bien servi en vostre guerre de Gand! O monseigneur, pour Dieu, je vous prie mercy, sauvez-moy la vie!*]. Nesse ponto a história de Chastellain é interrompida; faltam algumas páginas. Por outras fontes, sabemos que Mahuot, semimorto, foi enforcado pelo carrasco.

Será que Chastellain, após descrever com tamanho vigor horríveis atrocidades, teria encerrado a narrativa com nobres considerações cavaleirescas? La Marche o fez: ele nos relata a vergonha que a nobreza sentiu depois de ter assistido a tal coisa. E por esse motivo, diz o incorrigível poeta da corte, Deus permitiu que houvesse um duelo cavaleiresco que terminou sem feridos.

O conflito entre o espírito cavaleiresco e a realidade manifesta-se da maneira mais clara quando o ideal do primeiro insiste em se impor em meio à guerra de verdade. Por mais que o ideal cavaleiresco possa ter dado forma e força à coragem de guerrear, é possível dizer que ele mais atrapalhava do que auxiliava na condução da guerra, uma vez que sacrificava as exigências de estratégia em prol de uma vida bela. Repetidamente, os melhores líderes, às vezes até os próprios reis, acabavam se expondo aos perigos de uma aventura guerreira romântica, sem proteção alguma. Eduardo III arrisca sua vida em um ataque perigoso a um comboio de navios espanhóis.[26] Os cavaleiros da Ordem da Estrela de João precisam jurar que durante o ataque nunca recuarão mais do que quatro *arpents* [cerca de 600 metros], caso contrário devem morrer ou render-se ao inimigo. Essa estranha regra deve ter custado de saída, segundo Froissart, a vida de aproximadamente noventa cavaleiros.[27] Quando, em 1415, Henrique V da Inglaterra vai ao encontro dos franceses às vésperas da batalha de Azincourt, **[7.8]** ele ultrapassa, por engano, a aldeia que os seus oficiais haviam definido para o pouso da noite. No entanto o rei, "como aquele que mais observava as cerimônias muito louváveis de honra"

7.8 Batalha de Azincourt, miniatura na crônica de Enguerrand de Monstrelet.

[*comme celuy qui gardoit le plus les cérimonies d'honneur très loable*], um pouco antes havia ordenado aos cavaleiros enviados em missão de reconhecimento que tirassem as suas armaduras, para que não passassem pela vergonha de retornar ao campo portando-as. Porém, ele mesmo, vestido em sua armadura, tinha avançado além do que devia e agora não podia voltar atrás. Ele passa a noite, portanto, onde já estava e faz com que as tropas se adiantem de acordo com a nova circunstância.[28]

Durante as deliberações sobre a grande invasão francesa de Flandres, em 1382, o espírito cavaleiresco opõe-se constantemente às estra-

tégias de guerra. "Se procurarmos outros caminhos além do correto, não mostraremos que somos soldados corretos" [*Se nous querons autres chemins que le droit, nous ne monsterons pas que nous soions droites gens d'armes*][29] – argumenta-se contra as recomendações de Clisson e Coucy, de realizar a invasão por desvios imprevisíveis. O mesmo acontece com a invasão francesa da costa inglesa de Dartmouth em 1404. Um dos líderes, Guillaume du Châtel, quer atacar os ingleses pelo flanco, uma vez que estes haviam se protegido em uma trincheira na praia. Mas o *sire* de Jaille considera os defensores um bando de camponeses: seria uma vergonha desviar o caminho por causa de adversários desse calão; ele exorta, então, os outros a não temerem. Essas palavras atingem Du Châtel em cheio: "O coração nobre de um bretão desconhece o que é temer; agora, embora preveja mais a morte do que a vitória, hei de desafiar a arriscada fortuna". E ainda acrescenta o juramento de que não pedirá graça ao inimigo. Logo em seguida, parte para o ataque, e perece no combate enquanto a sua tropa é lamentavelmente derrotada.[30] Durante toda a campanha de Flandres existem disputas pelas posições na linha de frente; um cavaleiro encarregado da retaguarda protesta obstinadamente.[31]

A aplicação mais efetiva do ideal cavaleiresco à guerra consistia nas lutas consentidas [*aristies*], fosse entre dois combatentes, fosse entre grupos de mesmo número. O famoso *Combat des Trente*, ocorrido em 1351 próximo a Ploërmel, na Bretanha, entre trinta franceses sob o comando de Beaumanoir e um grupo de ingleses, alemães e bretões, é um exemplo típico. Froissart o achou tremendamente bonito, mas apesar disso, no final, comenta: "Alguns consideraram-no uma proeza, outros, um ultraje e uma grande presunção" [*Li aucun le tenoient à proèce, et li aucun à outrage et grant outrecuidance*].[32] Um duelo entre Guy de la Trémoïlle e o nobre inglês Pierre de Courtenay, em 1386, cujo objetivo era provar a superioridade dos ingleses, ou dos franceses, foi proibido pelos regentes franceses Borgonha e Berry, e evitado no último instante.[33] Le Jouvencel também desaprova essa forma inútil de demonstrar bravura – já observamos anteriormente como, no caso dele, o cavaleiro dá lugar ao comandante. Quando o duque de Bedford propõe uma luta de doze contra doze, o cronista do *Le Jouvencel* faz que o líder francês responda: "Existe um provérbio que diz: não se deve fazer nada que tenha sido proposto por seu inimigo. Estamos aqui para expulsá-lo de suas posições, e isso já nos dá trabalho suficiente". E o desafio é recusado. Em outro momento,

Le Jouvencel proíbe que um de seus oficiais entre num duelo, com a declaração (que, aliás, ele retoma no final) de que jamais permitiria algo assim. São coisas proibidas. Quem cobiça um duelo desses quer tirar algo do outro, ou seja, sua honra, para conferir a si mesmo uma glória vã, de pouco valor, enquanto nesse meio-tempo negligencia o serviço que deve prestar ao seu rei e à causa pública.[34]

Isso soa como a voz dos novos tempos. Não obstante, o costume desses duelos entre forças opostas permaneceu mesmo depois da Idade Média. As guerras na Itália oferecem o exemplo famoso da *Sfida di Barletta*, a batalha travada entre Bayard e Sotomayor em 1501; durante a Guerra dos Oitenta Anos, temos a luta entre Bréauté e Lekkerbeetje nos campos de Vught em 1600 e também a de Luís de Kethulle contra um grande cavaleiro albanês em Deventer, em 1591.

Em geral, a tática e os esforços de guerra empurravam as ideias cavaleirescas para o segundo plano. Mas a ideia de que mesmo as batalhas em campo aberto não passam de duelos arranjados honestamente para obter justiça sempre aparece em primeiro plano, embora poucas vezes tenha se sobreposto às exigências da guerra. Henrique de Trastamara quer a todo custo lutar com o seu inimigo em campo aberto. Voluntariamente, ele sacrifica sua posição favorável e perde a batalha em Najera (ou Navarrete, 1367). Um exército inglês, em 1333, propõe aos escoceses que desçam de sua posição favorável para lutarem uns contra os outros na planície. Quando o rei da França não encontra acesso para libertar Calais, ele propõe aos ingleses de modo cortês que determinem um campo de batalha em algum outro lugar. Carlos de Anjou deixa o rei católico Guilherme de Holanda saber

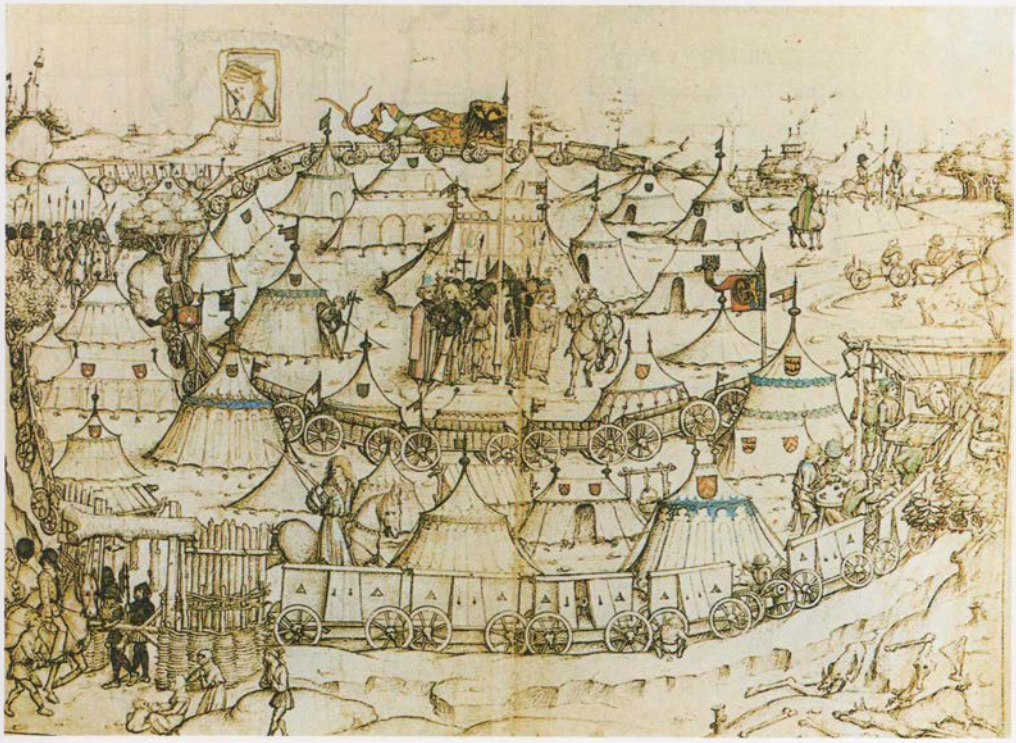
dat hi selve ende sine man	que ele mesmo e seus homens
recht tote Assche op der heiden	direto de Assche nas planícies
sijns dre daghe wilde verbeiden.[35]	três dias haveriam de ficar.

Guilherme de Hainaut vai ainda mais longe: ele propõe ao rei francês uma trégua de três dias para, nesse tempo, construir uma ponte através da qual os exércitos possam estar lado a lado na batalha.[36] Em todos esses casos, a proposta cavaleiresca é recusada; o interesse estratégico prevalece, como foi o caso de Filipe, o Bom, que enfrentou um tremendo conflito com a sua honra cavaleiresca, quando em um mesmo dia lhe ofereceram três vezes uma batalha em campo aberto e ele não aceitou.[37]

Mesmo nos casos em que era necessário sacrificar o ideal cavaleiresco em prol dos interesses reais, ainda restavam várias oportunidades para dar uma roupagem formosa à guerra. Que exaltação de orgulho não deve ter emanado da própria decoração de guerra, colorida e ostentosa! Na noite anterior à batalha de Azincourt, os dois exércitos, um diante do outro na escuridão, fortaleceram sua coragem com a música dos trompetes e clarins, e lamentou-se sinceramente que os franceses não tiveram o suficiente "para se entreterem" [*pour eulx resjouyr*] e por isso permaneceram com o moral baixo.[38]

No final do século XV, os *Landsknecht*, mercenários da infantaria alemã, introduzem os grandes tambores,[39] um modelo emprestado do Oriente. O tambor, com o seu efeito hipnótico direto, não musical, indica sem sombra de dúvida a passagem da época cavaleiresca ao período militar moderno; ele é um elemento da mecanização da guerra. Por volta de 1400, toda aquela sugestão bela e de certa forma teatral de competição pessoal por fama e honra ainda está a pleno vapor: mediante insígnias em capacetes e brasões, bandeiras e lemas de armas, a batalha conserva um caráter individual e um

7.9 O acampamento do exército de Carlos, o Temerário, diante de Neuss. *Hausbuch-Meister*.



elemento desportivo. O dia inteiro ouve-se ressoar os lemas dos diferentes senhores, num jogo de rivalidade entre os orgulhos.[40] Antes e depois da batalha, o aparecimento de novos cavaleiros e as promoções na hierarquia atestam o jogo: cavaleiros são elevados à categoria de porta-estandartes ao terem cortada a ponta de suas bandeirolas.[41] O célebre acampamento de Carlos, o Temerário, próximo a Neuss, **[7.9]** foi equipado com todo o esplendor festivo da pompa cortesã: alguns mandaram construir, *par plaisance*, suas tendas em forma de um castelo, com galerias e jardins à sua volta.[42]

As façanhas de guerra precisavam ser registradas adequadamente na moldura das concepções cavaleirescas. Tentava-se distinguir com base técnica o que era um ataque e o que era um confronto, pois cada batalha tinha de ter lugar e nome certos nos anais da fama. Assim diz Monstrelet:

Si fut de ce jour en avant ceste besongne appellée la rencontre de Mons en Vimeu. Et ne fu déclairée à estre bataille, pour ce que les parties rencontrèrent l'un l'autre aventureusement, et qu'il n'y avoit comme nulles bannières desploiées.[43]

Portanto, doravante essa empresa será conhecida como o encontro de Mons en Vimeu e declara-se que não é uma batalha, pois as partes se encontraram por acaso e não havia bandeiras desfraldadas.

Henrique V da Inglaterra batiza a sua grande vitória solenemente, "porque todas as batalhas devem portar o nome da fortaleza mais próxima de onde aconteceram" [*pour tant que toutes batailles doivent porter le nom de la prochaine forteresse ou eles sont faictes*], como a batalha de Azincourt.[44] Passar a noite no campo de batalha era tido como o sinal reconhecido da vitória.[45]

A coragem pessoal do soberano no ataque apresenta às vezes um caráter artificial duvidoso. Froissart descreve uma luta de Eduardo III contra um nobre francês, perto de Calais, usando termos que deveriam fazer supor que não se tratava de nada muito grave. "Ali o rei lutou por um longo tempo contra o senhor Eustache e este, contra ele, de forma que foi muito agradável vê-los lutar" [*Là se combati li rois à monsigneur Ustasse moult longuement et messires Ustasse à lui, et tant que il les faisoit moult plaisant veoir*]. Por fim o francês se rende, e o caso é encerrado com um jantar que o rei oferece ao seu prisioneiro.[46] Na batalha de Saint Richier, Filipe da Borgonha fez com que um outro vestisse sua maravilhosa armadura, por causa do perigo envolvido, mas se dizia que era para que, combatendo como um guerreiro comum, provasse o seu valor.[47] Quando os jovens duques de Berry e da Bretanha seguem Carlos, o

Temerário, em sua *guerre du bien public*, eles vestem, como contaram a Commines, armaduras postiças de cetim com tachinhas douradas.[48]

As mentiras brotam em toda parte por entre os buracos do traje cavaleiresco. A realidade nega continuamente esse ideal. Por isso, ele se refugia cada vez mais na esfera da literatura, das festas e dos jogos; só ali a ilusão da vida bela cavaleiresca podia ser conservada. Ali se está entre membros de uma mesma casta, o único lugar em que tais sentimentos têm algum valor.

É surpreendente como o ideal do cavaleirismo falha quando se trata de um confronto entre não semelhantes. No momento em que se faz referência às classes mais baixas, desaparece toda e qualquer necessidade de pompa cavaleiresca. O nobre Chastellain não tem a menor consideração pela honra burguesa obstinada do rico cervejeiro que não quer entregar sua filha ao soldado do duque, arriscando corpo e bens ao resistir ao nobre.[49] Froissart conta, sem nenhum respeito, como Carlos VI pediu para ver o corpo de Filipe de Artevelde. "Depois de ter sido examinado por algum tempo, ele foi tirado dali e pendurado numa árvore. Este foi o fim de Filipe de Artevelde" [*Quand on l'eust regardé une espasse on le osta de là et fu pendus à un arbre. Velà le darraine fin de che Philippe d' Artevelle*].[50] Parece que o próprio rei não teve receio de chutar o corpo, "e de tratá-lo como um vilão" [*en le traitant de vilain*].[51] As mais terríveis atrocidades cometidas pelos nobres contra os burgueses de Gent na guerra de 1382, quando os primeiros mutilaram quarenta mercadores de grãos e os mandaram de volta para a cidade com os olhos arrancados, não diminuíram em nada o entusiasmo de Froissart pelo cavaleirismo.[52] Chastellain, que se deleita com os feitos heroicos de Jacques de Lalaing e seus pares, relata sem simpatia alguma o feito de um rapaz desconhecido de Gent, que sozinho atacou Lalaing.[53] La Marche narra de modo quase simplório os feitos heroicos realizados por um sujeito de Gent, que teria despertado interesse caso se tratasse de "um homem de bem" [*un homme de bien*].[54]

A realidade forçava os espíritos a negarem o ideal cavaleiresco de todas as maneiras. A estratégia militar havia muito tinha desistido dos torneios: a guerra nos séculos XIV e XV era feita de aproximações sorrateiras e de surpresas, de incursões predatórias e ataques a países estrangeiros. Os ingleses foram os primeiros a introduzir o desapear dos cavaleiros nas batalhas, e isso foi adotado pelos franceses.[55] Eustache Deschamps diz, com escárnio, que isso era feito para impedir que eles escapassem.[56] Froissart diz ser muito vantajoso

7.10 Batalha marítima perto de Sluis, entre ingleses e franceses, em 1340. Usando esse confronto como motivo, Froissart descreveu os perigos das lutas no mar.

7.11 Miniatura de um manuscrito de *Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre*; sob um dossel há um cardeal sentado, à sua esquerda está o arauto da França e à direita, o da Inglaterra.

lutar no mar, pois lá os homens não têm como fugir e desaparecer.[57] **[7.10]** A extraordinária ingenuidade da ideia cavaleiresca como princípio militar mostra-se no **[7.11]** *Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre*, um tratado feito por volta de 1455, no qual se discute, em forma de debate, a superioridade da França ou da Inglaterra. O arauto inglês perguntou ao francês por que seu rei não mantinha uma esquadra tão grande quanto a inglesa. O arauto francês respondeu que seu rei não precisava disso, e além do mais a nobreza da França gostava mais das guerras em solo do que no mar, por diversos motivos:

car il y a danger et perdicion de vie, et Dieu scet quelle pitié quant il fait une tourmente, et si est la malladie de la mer forte à endurer à plusieurs gens. Item, et la dure vie dont il faut vivre, qui n'est pas bien consonante à noblesse.[58]

porque existe perigo e perda de vidas, e Deus sabe o desespero que é quando há uma tempestade, há ainda o enjoo, que muitas pessoas não suportam bem. Além disso, a vida dura que se leva não condiz com a nobreza.

Mas o canhão, ainda que sua ação fosse incipiente, já anunciava as mudanças futuras da guerra. Soa como uma simbologia irônica o fato de o melhor de todos os cavaleiros errantes *à la mode de Bourgogne*, Jacques de Lalaing, ter sido morto pelo disparo de um canhão.[59] **[7.12]**

MMCCXXXIIII
2043
10354
1

Le. h. de frãce. Prudẽce Cardinale vertuz. Le. h. dangleterre

Prudence vng jour sesbatoit en vng preau. Et se trouua a compaigne de deux hairaux. lun estoit hairaut de france et lautre dangleterre. Et se appensa prudence de leur faire vne question pour sauoir silz estoient sauans et expers en leur office Et les prist a raisoner en la maniẽ qui sensuit

BIBLIOTHECÆ REGIÆ

Havia na carreira da nobreza de armas um lado financeiro que com frequência era reconhecido abertamente. Cada página da história bélica do final da Idade Média dá a entender quão interessante era fazer uma quantidade considerável de prisioneiros de guerra em função do resgate. Froissart não deixa de mencionar quanto faturava o autor de um ataque surpresa bem-sucedido.[60] Mas além dos rendimentos diretos da guerra, pensões, rendas e cargos de governo cumpriam

7.12 Jacques de Lalaing, senhor de Bugnicourt.

importante papel na vida do cavaleiro. Ascender na carreira era considerado um objetivo por todos. "Sou um pobre homem que deseja melhorar de posição" [*Je sui uns povres homs qui desire mon avancement*], diz Eustache de Ribeumont. Froissart narra seus intermináveis *faits divers* da guerra cavaleiresca como exemplo aos corajosos "que desejam progredir por meio de suas armas" [*qui se désirent à avanchier par armes*].[61] Deschamps tem uma balada na qual os cavaleiros, pajens e sargentos da corte da Borgonha esperam ansiosamente pelo dia de pagamento, com o refrão:

Et quant venra le tresorier?[62]	E quando virá o tesoureiro?

Chastellain acha natural e adequado alguém que anseia por fama terrena ser ávido e calculista, "muito vigilante e voltado para grandes somas de dinheiro, seja pensões, rendas, governo ou lucros" [*fort veillant et entendant à grand somme de deniers, soit en pensions, soit en rentes, soit en gouvernemens ou en pratiques*].[63] E de fato parece que mesmo o nobre Boucicaut, que era tido como exemplo para todos os cavaleiros, não estava livre de certa ganância.[64] O sóbrio Commines media um nobre pelo seu salário, como "um nobre de vinte escudos" [*ung gentilhomme de vingt escuz*].[65]

Em meio às vozes que enaltecem a guerra cavaleiresca, vez por outra ouvem-se os ruídos de rejeição do ideal cavaleiresco: às vezes objetivos, às vezes irônicos. Os próprios nobres ocasionalmente reconheciam a desgraça disfarçada e a falsidade de uma vida como essa, de guerras e torneios.[66] Não é de se admirar que dois espíritos sarcásticos, que não sentiam nada além de escárnio e desprezo pelo cavaleirismo, tivessem se encontrado: Luís XI e Philippe de Commines. **[7.13]** A descrição do ataque em Montlhéry por Commines é totalmente moderna em seu realismo sóbrio. Aqui não há belos feitos heroicos, nenhum desenlace dramático fictício, mas apenas o relato de um ir e vir constante, da hesitação e do temor, sempre narrado com um leve sarcasmo. Ele se deleita quando conta sobre as fugas humilhantes e a coragem que só reaparece quando o perigo acaba. Ele emprega pouco a palavra *honneur*, e trata a honra quase como um mal necessário.

Mon advis est que s'il eust voulu s'en aller ceste nuyt, il eust bien faict... Mais sans doubte, là où il avoit de l'honneur, il n'eust point voulu estre reprins de couardise.	É minha opinião que se ele quisesse ter partido naquela noite, ele teria agido bem... Mas, sem dúvida nenhuma, ele, por causa da honra, não quis ser tachado de covarde.

Mesmo onde ele narra encontros sangrentos, procura-se em vão pela terminologia cavaleiresca: ele não conhece a palavra coragem ou cavaleirismo.[67]

Terá Commines herdado o espírito sensato de sua mãe zelandesa Margaretha van Arnemuiden? Parece que na Holanda, apesar do aventureiro vaidoso Henrique IV de Hainaut, o espírito cavaleiresco minguava de modo prematuro, pois era justamente o próprio Hainaut que sempre havia sido o verdadeiro país da nobreza cavaleiresca. No *Combat des Trente*, o melhor homem no lado inglês era um certo Crokart, um antigo serviçal dos senhores de Arkel. Ele havia feito grande fortuna na guerra: umas boas 60 mil coroas e um estábulo com trinta cavalos; além disso, conquistara grande fama devido à bravura, de modo que o rei da França prometeu-lhe o status de cavaleiro e um bom casamento, caso quisesse se tornar francês. Esse Crokart voltou para a Holanda com sua fama e riqueza, e manteve ali uma ótima situação; mas os senhores holandeses ainda sabiam bem quem ele era e não lhe deram atenção, o que o fez retornar ao país onde a fama cavaleiresca tinha mais valor.[68]

7.13 Philippe de Commines.

Quando João de Nevers se preparava para empreender a viagem à Turquia, ao encontro da batalha de Nicópolis, Froissart faz o duque Alberto da Baviera, conde de Holanda, Zelândia e Hainaut, **[7.14]** dizer ao seu filho Guilherme:

Guillemme, puisque tu as la voulenté de voyagier et aler en Honguerie et en Turquie et quérir les armes sur gens et pays qui oncques riens ne nous fourfirent, ne nul article de raison tu n'y as d'y aler fors que pour la vayne gloire de ce monde, laisse Jean de Bourgoigne et nos cousins de France faire leurs emprises, et fay la tienne à par toy, et t'en va en Frise et conquiers nostre héritage.[69]

Guilherme, considerando que desejas partir em uma cruzada para a Hungria e a Turquia em busca de façanhas contra membros e países que nunca nos fizeram mal algum, e que não tens outro motivo razoável para ir até lá que não seja a fama inútil deste mundo, permita que João da Borgonha e nossos primos da França realizem essa empresa enquanto tu te encaminhas para a Frísia para conquistar a parte de nossa sucessão.

De todas as terras sob domínio da Borgonha, a nobreza da Holanda era de longe a mais mal representada nos Votos da Cruz durante as festividades em Lille. Quando, após as festas, ainda se coletaram mais votos

por escrito nos diferentes territórios, 27 vieram de Artois, 54 de Flandres, 27 de Hainaut e quatro da Holanda – e estes ainda com um tom bem condicional e prudente. Os Brederodes e os Montfoort prometeram enviar representantes comuns.[70]

Mas o cavaleirismo não teria sido o ideal de vida durante séculos se nele não estivessem presentes valores elevados para o desenvolvimento da vida em sociedade, se não tivesse sido social, ética e esteticamente necessário. A força desse ideal repousava justamente nesse seu exagero do belo. É como se o espírito medieval, com sua paixão sangrenta, só pudesse ser conduzido se o ideal fosse posto num plano elevado demais, assim como fazia a Igreja, e como fazia o pensamento cavaleiresco. "Sem essa violência de conduta, que homens e mulheres têm, sem o tempero da intolerância e do fanatismo, nada de emoção, nada de eficiência. Miramos acima do alvo para atingir o alvo. Todo ato tinha algo da falsidade do exagero em si" [*Without this violence of direction, which men and women have, without a spice of bigot and fanatic, no excitement, no efficiency. We aim above the mark to hit the mark. Every act hath some falsehood of exaggeration in it*].[71]

7.14 Alberto da Baviera, conde de Holanda e Zelândia. Xilogravura de *Divisiekroniek*.

Porém quanto mais um ideal de cultura exige virtudes das mais elevadas, maior é a desarmonia entre a forma de vida e a realidade. O ideal cavaleiresco, com seu conteúdo ainda semirreligioso, só podia ser reconhecido por uma época suscetível à completa ilusão, que fechasse os olhos frente a realidades muito duras. A civilização que estava despontando exigia que as aspirações elevadas demais da velha forma de vida fossem abandonadas. O cavaleiro torna-se o *gentilhomme* francês do século XVII, que ainda mantém uma série de conceitos de hierarquia e honra, mas não se apresenta mais como um guerreiro das questões da fé ou o protetor dos fracos e dos oprimidos. No lugar da figura do nobre francês, surge o *gentleman*, em linha direta com o antigo cavaleiro, agora modificado e refinado. Desse modo, nas transformações sucessivas do ideal cavaleiresco, a camada mais epidérmica, tornada mentira, se solta mais uma vez.

Notas

1 Pele com padrão estampado, usada tipicamente pelos nobres flamengos. [N.T.]
2 Froissart, Luce (ed.), op. cit., v. X, pp. 240, 243.
3 *Le Livre des faits de Jacques de Lalaing*, Chastellain, op. cit., v. VIII, pp. 158-61.
4 La Marche, *Estat de la maison*, op. cit., v. IV, pp. 34, 47.
5 Ver minha dissertação *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef, Tien Studiën*, Haarlem, 1926 [in *Verzamelde Werken*, v. II, pp. 97 ss.].
6 Salmos, L, 19 [nas edições revisadas: LI, 18, na Vulgata: LI, 20].
7 Monstrelet, op. cit., v. IV, p. 112; Pierre de Fenin, op. cit., p. 363; Lefèvre de Saint Remy, op. cit., v. II, p. 63; Chastellain, op. cit., v. I, p. 331.
8 Ver J. D. Hintzen, *De Kruistochtplannen van Philips den Goede*, Rotterdam, 1918.
9 Chastellain, op. cit., v. III, pp. 6, 10, 34, 77, 118-19, 178, 334; v. IV, pp. 125, 128, 171, 431, 437, 451, 470; v. V, p. 49.
10 La Marche, op. cit., v. II, p. 382.
11 Huizinga, *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef*, op. cit.
12 Rymer, *Foedera*, v. III, parte 3, p. 158, v. VII, p. 407.
13 Monstrelet, op. cit., v. I, pp. 43 ss.
14 Id., ibid., v. IV, p. 219.
15 Pierre de Fenin, op. cit., pp. 626-27; Monstrelet, op. cit., v. IV, p. 244; *Liber de Virtutibus*, p. 27.
16 Lefèvre de Saint Remy, op. cit., v. II, p. 107.
17 Laborde, v. I, pp. 201 ss.
18 La Marche, op. cit., v. II, pp. 27, 382.
19 Bandello, v. I, nov. 39: "Filippo duca di Burgogna si mette fuor di proposito a grandissimo periglio".
20 F. von Bezold, *Aus dem Briefwechsel der Markgräfin Isabella von Este-Gonzaga*, Archiv f. Kulturgesch., v. VIII, p. 396.
21 Papiers de Granvelle, v. I, pp. 360 ss.; Baumgarten, *Geschichte Karls des V.*, v. II, p. 641; Fueter, *Geschichte des europäischen Staatensystems 1492-1559*, p. 307. Ver também: *Erasmus aan Nicolaas Beraldus*, 25 mai. 1522, dedicado a *De ratione conscribendi epistolas*, Allen, n. 1284.
22 Erdmannsdörffer, *Deutsche Geschichte 1648-1740*, v. I, p. 595.
23 A. Piaget, *Romania* XIX, 1890, Oton de Granson et ses poésies.
24 Chastellain, op. cit., v. III, pp. 38-49; La Marche, op. cit., v. II, pp. 400 ss.; D'Escouchy, op. cit., v. II, pp. 300 ss.; Corp. chrono Flandr., v. III, p. 525; Petit Dutaillis, *Documents nouveaux*, pp. 113, 137. Sobre uma forma aparentemente não perigosa de duelo judicial: Deschamps, op. cit., v. IX, p. 21.
25 Espécie de túnica comprida. [N.T.]
26 Froissart, Luce (ed.), op. cit., v. IV, pp. 89-94.
27 Id., ibid., v. IV, pp. 127-28.
28 Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. I, p. 241.
29 Froissart, op. cit., v. XI, p. 3.
30 Rel. de S. Denis, op. cit., v. III, p. 175.
31 Froissart, op. cit., v. XI, pp. 24 ss., v. VI, p. 156.
32 Id., ibid., v. IV, pp. 110, 115. Outras lutas do mesmo gênero, como por exemplo Molinier, *Sources*, v. IV, n. 3707; Molinet, op. cit., v. IV, p. 294.
33 Rel. de S. Denis, op. cit., v. I, p. 392.
34 *Le Jouvencel*, op. cit., v. I, p. 209, v. II, pp. 99, 103.

35 Stoe, v. III, verso 1387, ver outros modelos do acordo de campos de batalha em determinado momento e local por W. Erben, *Kriegsgeschichte des Mittelalters*, caderno 16 do Hist. Zschr., 1929, p. 92. Ver também: um eco distante dos usos do direito antigo norueguês de delimitar o local da luta com pregos e galhos semelhantes à avelaneira ainda pode ser percebido no termo inglês *a pitched battle*, para um campo de luta comum.

36 Froissart, op. cit., v. I, p. 65, v. IV, p. 49, v. II, p. 32.

37 Chastellain, op. cit., v. II, p. 140.

38 Monstrelet, op. cit., v. III, p. 101; Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. I, p. 247.

39 Molinet, op. cit., v. II, p. 36, 48, v. III, pp. 98, 453, v. IV, p. 372.

40 Froissart, op. cit., v. III, p. 187, v. XI, p. 22.

41 Chastellain, op. cit., v. II, p. 374.

42 Molinet, op. cit., v. I, p. 65.

43 Monstrelet, op. cit., v. IV, p. 65.

44 Id., ibid., v. III, p. 111; Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. I, p. 259.

45 Basin, op. cit., v. III, p. 57.

46 Froissart, op. cit., v. IV, p. 80.

47 Chastellain, op. cit., v. I, p. 260; La Marche, op. cit., v. I, p. 89.

48 Commines, op. cit., v. I, p. 55.

49 Chastellain, op. cit., v. III, pp. 82 ss.

50 Froissart, op. cit., v. XI, p. 58.

51 *Ms. Kroniek van Oudenaarde*, por Rel. de S. Denis, op. cit., v. I, p. 229.

52 Froissart, op. cit., v. IX, p. 220, v. XI, p. 202.

53 Chastellain, op. cit., v. II, p. 259.

54 La Marche, op. cit., v. II, p. 324.

55 Chastellain, op. cit., v. I, p. 28; Commines, op. cit., v. I, p. 31; ver Petit Dutiüllis in Lavisse, *Histoire de France*, v. IV, p. 33.

56 Deschamps, op. cit., v. IX, p. 80, cf. versos 2228, 2295, v. XI, p. 173.

57 Froissart, op. cit., v. II, p. 37.

58 *Le Débat des hérauts d'armes*, § 86, 87, p. 33.

59 *Le Livre des faits*, por Chastellain, op. cit., v. VIII, pp. 252 e XIX.

60 Froissart, Kervyn (ed.), op. cit., v. XI, p. 24.

61 Froissart, op. cit., v. IV, p. 83; Id., Kervyn (ed.), v. XI, p. 4.

62 Deschamps, op. cit., v. IV, n. 785, p. 289.

63 Chastellain, op. cit., v. V, p. 217.

64 *Le Songe véritable*, Mém. de la soc. de l'hist. de Paris, t. XVII, p. 325, e por Raynaud, Les cent ballades, p. LV.

65 Commines, op. cit., v. I, p. 295.

66 "Livre messires Geoffroi de Charny", in *Romania*, v. XXVI.

67 Commines, op. cit., v. I, pp. 36-42, 86, 164.

68 Froissart, op. cit., v. IV, pp. 70, 302; ver Kervyn de Lettenhove (ed.), Bruxelas, 1815-1877, 26 vol., v. V, p. 512.

69 Froissart, Kervyn (ed.), v. XV, p. 227.

70 Doutrepont, *Ordonnance du banquet de Lille*, Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque Nationale, t. XLI, 1923, I.

71 Emerson, *Nature*, Routledge, 1881, pp. 230-31.

Blandum eciam luxuria
malum quam accusare
aliquanto facilius est
quam vitare operi nostro inserat. Non
quidem ut illum honorem recipiat
sed ut seipsam recognoscens ad
penitenciam impelli possit. Iungatur
illi libido quam ex hiisdem viciorum
principiis oritur neque aut a reprehencione
aut ab emendatione separentur. Geiomentis
errore connexe. Translateur
En ceste partie valerius commence
son ixe livre qui est des dis et des
fais dignes de memoire de la cite
de romme et des estrangiers. ouquel
apres ce que valerius es viii livres
precedens a determine des vertus et
operations vertueuses. en ce ix^e

8

A estilização do amor

Desde que os trovadores provençais do século XII deram voz à melodia do desejo não correspondido, as violas entoaram cada vez mais alto as cantigas de amor, até que apenas Dante conseguisse tocar o instrumento da forma mais perfeita.

O espírito medieval sofreu uma das mudanças mais importantes ao desenvolver pela primeira vez um ideal amoroso com uma tônica negativa. É certo que a Antiguidade também cantara o anseio e o sofrimento do amor; mas será que ali, na verdade, o anseio não era apenas encarado como o adiamento e o estímulo da indubitável realização? E, nas histórias de amor com final triste da Antiguidade, a frustração do desejo não era o momento-chave, mas sim a cruel separação pela morte dos amantes já unidos, como ocorreu com Céfalo e Prócris e com Píramo e Tisbe. O sentimento de tristeza não se situava na insatisfação erótica, mas no infortúnio do destino. Foi só no amor cortês dos trovadores que a insatisfação em si tornou-se o motivo principal. Criara-se uma forma de pensamento erótico capaz de abranger uma profusão de aspirações éticas, sem por isso renunciar por completo à sua conexão com o amor natural das mulheres. Do próprio amor sensual brotara a servidão cortês à mulher, sem nunca exigir a realização amorosa. O amor passou a ser o campo em que se deixava florescer todo o aperfeiçoamento estético e moral. O amante nobre, segundo a teoria do amor cortês, torna-se virtuoso e puro pelo seu amor. O elemento espiritual ganha cada vez mais espaço na poesia lírica, até que, por fim, o efeito do amor torna-se um estado de iluminação sagrada e devoção: *Vida nova*, de Dante Alighieri.

A partir de então foi preciso uma nova reviravolta. No *dolce stil nuovo* de Dante e seus contemporâneos fora atingido um ponto extremo. Petrarca já hesita entre o ideal do amor cortês espiritualizado e a nova inspiração na Antiguidade. E de Petrarca até Lorenzo de Médici, na Itália, a lírica amorosa envereda pelo caminho que leva de volta à

8.2 A sauna pública como entretenimento. Miniatura de Philippe de Mazerolles na obra de Valerius Maximus, *Facta Dicta et Memorabilia*.

8.1 O Jardim do amor. Miniatura do *Roman de la Rose*. Flandres, final do século XV.

sensualidade natural que também permeava os tão admirados modelos dos antigos. O sistema artificialmente desenvolvido do amor cortês foi abandonado.

Na França e nos países que estavam sob o encanto do espírito francês, a mudança se deu de outra forma. O desenvolvimento do pensamento erótico após o florescer intenso da lírica cortesã não foi tão simples nesses países. As formas do antigo sistema mantêm-se vigentes, mas são preenchidas por um novo espírito. Ali, ainda antes que a *Vida nova* encontrasse a harmonia eterna na paixão espiritualizada, o *Roman de la Rose* já vertera novas ideias nas antigas formas do amor cortês. **[8.1]** Por cerca de dois séculos essa obra de Guillaume de Lorris e de Jean Clopinel [ou Chopinel][1] de Meun, iniciada antes de 1240 e concluída antes de 1280, não só dominou totalmente as configurações do amor aristocrático como também, dada a riqueza de suas digressões enciclopédicas em todas as áreas possíveis, foi o tesouro de onde as pessoas cultas extraíam os elementos mais vivos para a

sua erudição. Não se pode avaliar o quão significativo foi o fato de a classe dominante de todo um período ter recebido a sua concepção de vida e a sua erudição na forma de uma *ars amandi* [arte do amor]. Em nenhuma outra época o ideal da civilização mundana se amalgamou de tal maneira ao ideal do amor feminino como ocorreu dos séculos XII até o XV. Todas as virtudes cristãs e sociais, a estrutura inteira das formas de vida, foram encaixadas na moldura do "verdadeiro amor" pelo sistema do amor cortês. A perspectiva erótica da vida, seja na forma antiga, puramente cortês, seja na encarnação do *Roman de la Rose*, pode ser equiparada com a escolástica, sua contemporânea. Ambas representam a maior tentativa do espírito medieval de entender tudo o que faz parte da vida sob um único ponto de vista.

Todo o empenho em embelezar a vida se concentrava na apresentação colorida das formas do amor. Quem buscava a beleza na honra e na classe, quem queria enfeitar sua vida com pompa e esplendor, ou seja, quem procurava a graça da vida na vaidade, era constantemente lembrado da futilidade dessas coisas. Mas no amor parecia existir um propósito e uma essência para aqueles que não tinham desistido por completo da felicidade terrena, que era o próprio desfrutar da beleza. Não era necessário criar beleza de vida a partir de formas nobres ou valorizar um status elevado; aqui residia a mais profunda beleza e a máxima felicidade em si, que apenas precisavam ganhar cor e estilo. Cada elemento da beleza, cada flor e cada som podiam servir para construir a forma de vida do amor.

O anseio por estilizar o amor era mais do que um jogo fútil. Era o poder da paixão em si que exigia da sociedade do final da Idade Média que transformasse a vida amorosa em um belo jogo com regras nobres. E, acima de tudo, havia a necessidade de enquadrar as emoções em formas fixas, para que o homem não se entregasse à barbárie. Nas classes mais baixas da sociedade, ficou a cargo da Igreja a tarefa de frear a licenciosidade. A Igreja cumpriu como pôde essa missão, conforme permitiam as circunstâncias. A aristocracia, que de certo modo se sentia mais independente da Igreja por manter parte da sua cultura fora do âmbito eclesiástico, criou a partir do próprio erotismo enobrecido um freio para a desordem; literatura, moda e etiqueta exerciam uma influência normativa na vida amorosa.

Ou pelo menos criavam uma bela ilusão, na qual as pessoas imaginavam viver a despeito do fato de que também entre as classes mais altas a vida era amargamente crua. Os hábitos cotidianos ainda

eram de uma franca desfaçatez, que se perdeu em épocas posteriores. O duque da Borgonha manda preparar as casas de banho para a missão inglesa que era aguardada em Valenciennes: "para eles e para todos que o acompanham, serão providos banhos com o necessário ao mister de Vênus, para pegar à sua escolha e eleição o que mais se deseja, tudo por conta do duque" [*pour eux et pour quiconque avoient de famille, voire bains estorés de tout ce qu'il faut au mestier de Vénus, à prendre par choix et par élection ce que on désiroit mieux, et tout aux frais du duc*].[2] **[8.2]** O comportamento virtuoso de seu filho Carlos, o Temerário, é malvisto por muitos, como não sendo adequado para um soberano.[3] Entre as diversões mecânicas do palácio dos prazeres em Hesdin, as contas mostram "uma máquina para molhar as mulheres quando passarem embaixo" [*ung engien pour moullier les dames en marchant par dessoubz*].[4]

Mas a rudeza não significa o simples malogro do ideal. Assim como o amor enobrecido, a licenciosidade também tinha o seu próprio estilo, aliás, muito mais antigo. Pode-se chamá-lo de estilo epitalâmico. No campo das representações do amor, uma sociedade mais refinada como aquela do final da Idade Média herda tantos motivos antigos que os estilos eróticos competem entre si ou misturam-se uns aos outros. O estilo do amor cortês era confrontado pela forma primitiva de erotismo que possuía raízes muito mais antigas e um significado vital, que exaltava a própria relação sexual. Apesar de na cultura cristã seus valores terem sido suplantados pelo mistério sagrado, o erotismo permaneceu tão vivo quanto o amor cortês.

Todo o aparato epitalâmico, com o seu sorriso desavergonhado e seu simbolismo fálico, já fizera parte dos próprios ritos sagrados das celebrações matrimoniais. Houve um tempo em que a consumação do matrimônio e a festa do casamento eram uma coisa só: um grande mistério centrado na cópula. Então veio a Igreja e reivindicou para si o sagrado e o mistério, convertendo o casamento e a sua consumação no sacramento de união solene. Os aspectos secundários do mistério, a procissão e a cantoria, os gritos de júbilo, ela deixara para a festa do casamento. Mas eles subsistiram ali, despidos de seu caráter sacro, na mais voluptuosa licenciosidade, e a Igreja não foi capaz de reverter esse processo. Nenhuma ética eclesiástica pode abafar o intenso grito de vida do *Hymen o Hymenäe!* Nenhuma razão puritana conseguiu fazer desaparecer dos costumes o caráter desavergonhadamente aberto da noite de núpcias. Mesmo o século XVII ainda o conhece em todo o seu esplendor. Somente a sensibilidade individual moderna,

que deseja envolver no silêncio e na penumbra aquilo que pertence somente a dois indivíduos, conseguiu quebrar essa moral.

Se lembrarmos que mesmo em 1641, no casamento do jovem príncipe de Orange com Maria da Inglaterra, não faltaram as *practical jokes*, mesmo sendo o noivo quase um menino, quase incapaz para contrair núpcias, não é de espantar a euforia descarada com que os casamentos de reis e nobres costumavam ser celebrados por volta de 1400. O escárnio obsceno com que Froissart narra o casamento de Carlos VI com Isabel da Baviera ou o epitalâmio que Deschamps dedicou a Antônio da Borgonha podem servir de exemplo.[5] A *Cent nouvelles nouvelles* narra como sendo algo muito normal entre noivos que se casavam na missa matinal, após uma refeição leve, irem direto para a cama.[6] Todas as piadas sobre casamento ou sexo geralmente eram consideradas apropriadas numa reunião de mulheres. A *Cent nouvelles nouvelles* é apresentada, ainda que com uma certa ironia, como "uma obra honrada e edificante" [*glorieuse et édifiant euvre*], como histórias "muito agradáveis de serem contadas em qualquer boa companhia" [*moult plaisants à raconter en toute bonne compagnie*]. "*Noble homme* Jean Régnier", um poeta sério, faz uma balada lasciva a pedido de Madame da Borgonha e de todas as damas e senhoritas de sua corte.[7]

É claro que todas essas coisas não eram encaradas como uma violação dos ideais elevados e rígidos de honra e decoro. Existe aqui uma contradição que, mesmo com as formas nobres e todo o excesso de pudor encontrados em outras instâncias na Idade Média, não pode ser explicada como hipocrisia. Tampouco a falta de pudor é uma fuga geral às regras. Seria ainda mais injusto considerar as obscenidades epitalâmicas como um sinal de decadência do hiper-refinamento aristocrático, como acontece em relação ao século XVII.[8] As ambiguidades, os trocadilhos obscenos, as dissimulações lascivas pertencem ao estilo epitalâmico; são mais do que antigos. Eles se tornam compreensíveis quando os analisamos em comparação ao seu passado etnológico: como os restos enfraquecidos do simbolismo fálico da cultura primitiva, e por conseguinte como um mistério desvendado. O que outrora, quando os limites entre brincadeira e seriedade ainda não haviam sido demarcados pela cultura, havia unido a sacralidade do ritual à exuberância da alegria de viver somente podia ser tratado com humor excitante e sarcasmo numa sociedade cristã. Contrário à devoção e à cortesia, o imaginário sexual é conservado em toda a sua vitalidade nos costumes nupciais.

Podemos, se assim quisermos, considerar todo o gênero cômico-erótico como brotos selvagens do tronco do epitalâmio: a narrativa, a farsa, a canção. Mas já havia muito tinha se perdido a ligação com sua origem; ele passou a ser um gênero literário por si só e o efeito cômico tornou-se o próprio objetivo. Somente a natureza da comicidade ainda é a mesma da do epitalâmio: geralmente se baseia na representação simbólica das questões sexuais ou na descrição do ato sexual pelo uso da imagem de alguma atividade social. Na época, assim como acontece hoje, quase todo ofício ou ocupação emprestavam seus termos à alegoria erótica. Parece óbvio que nos séculos XIV e XV sobretudo o torneio, a caçada e a música[9] fornecessem o material para tal propósito. O tratamento dos casos amorosos nas formas de disputas legais e os *arrestz d'amour* devem ser analisados a partir dessa favorável categoria da paródia. Havia ainda um outro terreno, especialmente apreciado para formular as questões eróticas: a Igreja. Usar termos religiosos para expressar as questões sexuais foi uma estratégia aplicada com descomunal desenvoltura durante o período medieval. Nas *Cent nouvelles nouvelles*, o uso de palavras como *bénir* ou *confesser* em sentido obsceno, ou o jogo de palavras *saints* [santos] e *seins* [seios], é repetido sem cessar. Mas numa versão mais refinada, a alegoria erótico-religiosa transforma-se em uma forma literária em si. O círculo de poetas do sensível Carlos de Orléans imagina o amor melancólico sob a figura da ascese religiosa, da liturgia e do martírio. Eles chamam a si mesmos de *les amoureux de l'observance* [os amorosos da observância], ecoando a recente e bem-sucedida reforma na vida monástica dos franciscanos. É como um equivalente irônico da rígida sobriedade do *dolce stil nuovo*. A tendência profana é expiada em parte pela intimidade do sentimento amoroso.

Ce sont ici les dix commandemens,
Vray Dieu d'amours...

Estes são os dez mandamentos,
Verdadeiro Deus do amor...

Assim o poeta profana os dez mandamentos. Ou no juramento feito pelo Novo Testamento:

Lors m'appella, et me fist les mains mettre
Sur ung livre, en me faisant promettre
Que feroye loyaument mon devoir
Des points d'amour...[10]

Então ele me chamou, e me fez colocar as mãos
Sobre um livro enquanto me fazia prometer
Que haveria rigorosamente de cumprir minha obrigação
Nos assuntos do amor.

Ele fala sobre um amante morto:

Et j'ay espoir que brief ou paradis
Des amoureux sera moult hault asis,
Comme martir et tres honnoré saint.

E espero que, no paraíso dos amantes,
Ocupe uma posição bem elevada,
Como mártir e santo mui honrado.

E da própria amada, morta:

J'ay fait l'obseque de ma dame
Dedens le moustier amoureux,
Et le service pour son ame
A chanté Penser doloreux.
Mains sierges de soupirs piteux
Ont esté en son luminaire,
Aussi j'ay fait la tombe faire
De regrets...[11]

Tratei do funeral da minha dama
No mosteiro do amor,
E o serviço para a sua alma
Tristes pensamentos cantou.
Muitas velas de suspiros lamentosos
Estavam ali iluminando,
Também o seu túmulo mandei erigir
de lamentação...

No cândido poema "L'Amant rendu cordelier de l'observance d'amour" [O amante transformado em confrade da Ordem da Observância do Amor], que descreve amplamente a admissão de um amante inconsolável no mosteiro dos mártires do amor, todo o efeito cômico prometido pela paródia eclesiástica é desenvolvido nos mínimos detalhes. Não ficamos com a impressão de que o erotismo precisava a toda hora, ainda que de modo perverso, retomar de algum modo o contato com o sagrado, que ele havia tempos tinha perdido?

O erotismo, para ser cultura, precisava a todo custo buscar um estilo, uma forma que o delimitasse, uma expressão que o revestisse. E mesmo onde ele depreciava a forma e se rebaixava da representação alegórica duvidosa para um tratamento claro e direto da vida sexual, ainda assim continuava estilizado. Um espírito tosco consideraria facilmente o gênero inteiro como um naturalismo erótico, onde os homens nunca estavam cansados e as mulheres, sempre dispostas; como o mais nobre amor cortês, também se tratava de uma ficção romântica. O que, a não ser o romantismo, seria o abandono cauteloso de todas as complicações naturais e sociais do amor, o disfarce sob o verniz do prazer impassível de tudo aquilo que é mentiroso, egoísta e trágico na vida sexual? Também aqui trata-se do grande motivo cultural: o anseio pela vida bela, a necessidade de a vida parecer mais bela do que era na realidade; por isso força-se que a vida amorosa se conforme a um

desejo fantástico, mas nesse caso o faz enfatizando o lado animal da humanidade. Também aqui há um ideal de vida: o ideal da indecência.

A realidade sempre foi pior e mais crua do que a visão do refinado ideal amoroso literário, mas também era mais pura e mais reservada do que imaginava o erotismo popular, muitas vezes considerado naturalista. Eustache Deschamps, o poeta profissional, costuma rebaixar-se às transgressões mais aviltantes nas várias baladas cômicas em que assume uma *persona* com falas. Mas não é ele o verdadeiro herói desses casos obscenos, e, em meio a eles, surge um versinho singelo em que o poeta mostra à filha as virtudes de sua falecida mãe.[12]

Como fonte de literatura e cultura, todo o gênero epitalâmico, incluídas as suas várias facetas e ramificações, permaneceu em segundo plano. Ele tem como tema a satisfação completa e extrema, é o erotismo evidente. Mas aquilo que pode servir para dar forma e adornar a vida é o erotismo disfarçado, cujo tema é a possibilidade de satisfação, a promessa, o desejo, a privação de algo, a proximidade da felicidade. Aqui, a suprema satisfação é transferida para o não dito, envolta por todos aqueles véus delicados da expectativa. Por isso, o erotismo indireto é mais viável e cobre uma parte muito mais ampla da vida. E ele não conhece o amor somente como algo superior ou como uma máscara sorridente, mas também é capaz de transformar os sofrimentos do amor em beleza, adquirindo, com isso, um valor infinitamente maior para a vida. Ele consegue incluir em si os elementos éticos da fidelidade, da coragem, da ternura nobre e, uma vez ligado a outros esforços além do amor, pode sair em busca da forma ideal.

Em completo acordo com o espírito geral do fim do período medieval, que queria representar o pensamento do modo mais detalhado possível e sistematizá-lo, o *Roman de la Rose* dera a toda a cultura erótica uma forma tão colorida, tão hermética e tão rica, que era como um tesouro da liturgia, doutrina e lenda profanas. E justamente o caráter hermafrodita do *Roman de la Rose*, obra de dois poetas de natureza e opiniões completamente diferentes, tornava-o ainda mais útil como uma bíblia da cultura erótica: nele encontravam-se textos para os mais variados usos.

Guillaume de Lorris, o primeiro poeta, homenageara o velho ideal cortesão. É ele o responsável pelo esquema encantador e pela representação doce e alegre do assunto. Reaparece com frequência o tema de um sonho. O poeta se vê saindo, logo cedo, numa manhã de maio, para ouvir o canto do rouxinol e da cotovia. O caminho, ao longo de

um rio, leva-o até o muro do misterioso jardim do amor. No muro ele vê desenhadas as figuras alegóricas do Ódio, Traição, Vilania, Avareza, Inveja, Melancolia, Velhice, Bigotismo e Pobreza: as qualidades anticortesãs. Mas a *Dame Oiseuse* (Ociosidade), amiga de *Déduit* (Diversão), abre-lhe o portão. Lá dentro, *Liesse* (Alegria) lidera a dança. O Deus do Amor dança com a Beleza em uma roda também partilhada por Riqueza, Generosidade, Franqueza (*Franchise*), Cortesia (*Courtoisie*) e Juventude. Enquanto o poeta junto à Fonte de Narciso está imerso na admiração do botão de rosa que ali lhe chamou a atenção, o Deus do Amor atinge-o com suas flechas: Beleza, Simplicidade, Cortesia, Companheirismo e Belo-Semblante. O poeta declara-se um criado (*homme lige*) do Amor, *Amour* tranca-lhe o coração com uma chave e explica-lhe os mandamentos do amor, seus males (*maux*) e as suas coisas boas (*biens*); são elas *Esperance* (Esperança), *Doux-Penser* (Pensar-manso), *Doux--Parler* (Falar-manso), *Doux-Regard* (Olhar-manso).

Bel-Acueil (Bem-vindo), o filho de *Courtoisie*, convida-o para ir ver a Rosa, mas logo aparecem os guardas da rosa: *Danger* (Perigo), *Male-Bouche* (Difamação), *Peur* (Medo) e *Honte* (Desgraça), que o expulsam dali. Agora começa o conflito. Razão desce de sua torre alta para apelar ao amante. Amigo o consola. Vênus usa seu charme contra Castidade; Franqueza e Piedade levam-no de volta a *Bel-Acueil*, que lhe permite beijar a rosa. Mas *Male-Bouche* sai contando o acontecido, *Jalousie* (Ciúme) vem correndo e então é construída uma muralha resistente em volta da Rosa. *Bel-Acueil* é trancafiado numa torre. Perigo e seus companheiros guardam os portões. A obra de Guillaume de Lorris termina com o lamento do amante.

Então entra Jean de Meun, provavelmente bem depois, e dá prosseguimento à obra com uma sequência bem mais ampla e um desfecho. O decorrer da ação, o ataque e a conquista do castelo da Rosa por Amor com todos os seus aliados – as virtudes cortesãs auxiliadas por Discrição e Belo-Semblante –, quase se afoga no fluxo de descrições, considerações e histórias por meio das quais o segundo poeta fez da obra uma verdadeira enciclopédia. No entanto, o mais importante é: aqui falava um espírito franco, tão friamente cético e tão cinicamente cruel como raras vezes se produziu na Idade Média; junte-se a isso uma mente que manipulava o idioma francês como poucos. O idealismo ingênuo e leve de Guillaume de Lorris ficou à sombra do espírito negativo de Jean de Meun, que não acreditava em fantasmas e feiticeiros, nem no amor fiel e na honra feminina; que compreendia os problemas

patológicos, que pôs na boca de Vênus, Natureza e Gênio a defesa mais audaciosa dos ímpetos sensuais da vida.

Quando Amor teme sofrer uma derrota com o seu exército, ele envia Franqueza e Olhar-Manso para Vênus, sua mãe, que ouve o seu chamado e, em sua carruagem puxada por pombas, vem em auxílio do filho. Quando Amor lhe comunica a situação, ela jura que nunca mais deixará qualquer mulher permanecer casta, e convence Amor a fazer o mesmo juramento em relação aos homens. Ele o faz, assim como todo o exército.

Nesse ínterim, Natureza está na forja, ocupada na manutenção das espécies, na sua eterna luta contra a Morte. Ela reclama amargamente que de todas as criaturas somente o ser humano transgride os seus mandamentos e evita a procriação. Por ordem dela, Gênio, seu sacerdote, após a longa confissão em que Natureza lhe revela todos os seus trabalhos, vai até o exército de Amor para ali fazer valer Natureza a todos aqueles que desafiassem seus mandamentos. Amor veste Gênio com uma batina sagrada, um anel, um cajado e uma mitra; gargalhando, Vênus põe em sua mão uma vela acesa "que não era feita de cera virgem" [*qui ne fu pas de cire vierge*].

A excomunhão começa com a rejeição da virgindade, uma simbologia audaciosa que se eleva em um misticismo impressionante. Para aqueles que não seguem os mandamentos da natureza e do amor, o inferno; aos outros, os campos em flor, onde o Filho da Virgem pastoreia suas ovelhas alvas, que ali se deliciam eternamente com as flores e a grama, que ali crescem sem apodrecer.

Quando Gênio lança na fortaleza a vela cuja chama inflamou todo o mundo, começa a batalha final pela torre. A própria Vênus também lança a sua tocha; então Desgraça e Medo fogem, e Bem-vindo permite que o amante colha a rosa.

Aqui, conscientemente, o motivo sexual ocupa um lugar central, envolto num mistério artificial tão grande, com tanta sacralidade, que um desafio maior ao ideal de vida religioso não era possível. Pelo sentido totalmente pagão do *Roman de la Rose*, pode-se considerá-lo como estando a um passo da Renascença. Na forma externa, ele parece verdadeiramente medieval. Pois o que pode ser mais medieval do que a personificação extrema das emoções e das circunstâncias do amor? **[8.3]** As figuras do *Roman de la Rose*: Bem-vindo, Olhar-Manso, Belo-Semblante, Difamação, Perigo, Desgraça e Medo situam-se na mesma linha das verdadeiras representações medievais das virtudes

8.3 Prazer conduz Dança. Miniatura do *Roman de la Rose*. Flandres, final do século XV.

e pecados com forma humana: alegorias ou, um pouco mais do que isso, mitologemas em que se acredita parcialmente. Mas onde se situa o limite entre essas representações e as ninfas, sátiros e espíritos que ressuscitaram na Renascença? Eles foram emprestados de uma outra esfera, mas o seu valor representativo é o mesmo, e o disfarce das figuras do *Roman de la Rose* muitas vezes leva a pensar nas fantásticas figuras floridas de Botticelli.

Aqui o sonho do amor foi retratado por uma forma ao mesmo tempo artificial e apaixonada. A alegoria detalhada satisfazia todas as exigências da imaginação medieval. Sem as personificações, o espírito não poderia ter expressado nem partilhado as emoções dos movimentos da mentalidade. Todo o colorido e o traçado elegante desse incomparável teatro de marionetes eram necessários para formar um sistema conceitual do amor do qual as pessoas pudessem fazer uso. As figuras Perigo, Pensar-Novo, Difamação eram manipuladas como os termos adequados de uma psicologia científica. O tema básico manteve a paixão viva

ao longo do poema. Pois no lugar do culto insosso a uma dama casada, alçado às alturas pelos trovadores como um objetivo inalcançável de ansiada veneração, agora usava-se outra vez o motivo erótico mais natural: a forte excitação do segredo da virgindade, simbolizada pela Rosa, a ser conquistada com arte e persistência.

Na teoria, o amor do *Roman de la Rose* continuava a ser cortês e nobre. O jardim dos prazeres da vida é destinado apenas aos eleitos e acessível apenas por meio do amor. Quem nele quer entrar precisa estar livre de ódio, infidelidade, vilania, ganância, avidez, inveja, velhice e hipocrisia. Porém, as virtudes positivas, que devem ser apresentadas em contrapartida, demonstram que o ideal já não é mais ético como no amor cortês, mas apenas aristocrático. São elas: despreocupação, capacidade de se divertir, bom humor, amor, beleza, riqueza, gentileza, franqueza (*franchise*) e cortesia. Já não se trata do enobrecimento do amante pelo reflexo do brilho da amada, mas sim de usar os meios apropriados para conquistá-la. E já não é mais a veneração da mulher, desencaminhada como pode ter sido, que dá vida à obra, mas sim, ao menos no caso do segundo poeta Jean Clopinel, o desprezo cruel pela sua fraqueza, desprezo cuja origem está no próprio caráter sensual desse amor.

Apesar de sua grande autoridade sobre os espíritos da época, o *Roman de la Rose* não conseguiu suplantar completamente a concepção mais antiga do amor. Além da exaltação do flerte, preservava-se também a imaginação do amor puro, cavaleiresco, fiel e abnegado, pois este era um elemento essencial do ideal de vida cavaleiresco. Passara a ser um assunto de discussão na corte, naquele círculo colorido da exuberante vida aristocrática que circundava o rei francês e os seus tios de Berry e da Borgonha, a questão sobre qual concepção do amor o homem nobre deveria priorizar: aquela da cortesia genuína, com o fervoroso desejo de fidelidade e a serviço do amor a uma dama, ou aquela do *Roman de la Rose*, onde a fidelidade não passava de um meio para ir à caça da mulher. O nobre cavaleiro Boucicaut, junto com os seus companheiros de jornada numa viagem ao Oriente em 1388, tornara-se o defensor da fidelidade cavaleiresca e passava o seu tempo escrevendo o *Livre des cent ballades*. A decisão entre o flerte e a fidelidade é delegada aos *beaux-esprits* (bons espíritos) da corte.

Bem mais profundas foram as palavras com que Christine de Pisan entrou na disputa alguns anos mais tarde. **[8.4]** Essa corajosa defensora da honra feminina e dos direitos da mulher dirigiu-se ao deus

do amor na carta poética que continha a reclamação das mulheres contra toda traição e toda desonra dos homens.[13] Ela recusou, indignada, os ensinamentos do *Roman de la Rose*. Alguns a atacaram, mas a obra de Jean de Meun continuava tendo uma parcela de admiradores e defensores apaixonados. Seguiu-se uma guerra literária em que vários defensores e oponentes tomaram a palavra. E não eram poucos os defensores que mantinham o *Roman de la Rose* em seu pódio. Muitos homens brilhantes, eruditos e estudados – garantiu Jean de Montreuil, o superintendente de Lille – davam tanto valor ao *Roman de la Rose* que quase lhe dedicavam um culto reverencial (*paene ut colerent*) e que preferiam ceder a própria camisa a perder aquele livro.[14]

Não é fácil para nós compreender a atmosfera espiritual e emocional de onde partia a defesa. Pois não se tratava de pajens frívolos da corte, mas de funcionários sérios em altas posições, em parte até membros do clero, como Jean de Montreuil, o mencionado

8.4 Christine de Pisan.

superintendente de Lille, secretário do delfim e mais tarde do duque da Borgonha, que se correspondeu com os seus amigos Gontier e Pierre Col em cartas poéticas escritas em latim e instigava outros a tomarem para si a defesa de Jean de Meun. O mais peculiar disso tudo é que esse círculo, que então se apresentava como defensor dessa obra medieval colorida e frívola, é o mesmo em que são cultivados os primeiros germes do humanismo francês. Jean de Montreuil é o autor de uma grande quantidade de cartas ciceronianas repletas de formulações humanistas, retórica humanista e vaidade humanista. Ele e os amigos Gontier e Pierre Col trocam correspondência com o sério teólogo reformista Nicolas de Clemanges.[15]

Jean de Montreuil levava muito a sério o seu ponto de vista literário. "Quanto mais estudo a importância dos mistérios e os mistérios da importância desta obra famosa e profunda do mestre Jean de Meun", escreve ele a um acadêmico anônimo do direito, que havia atacado o *Roman de la Rose*, "tanto mais me abisma a vossa rejeição." Até o último suspiro de vida ele a defenderá, e há muitos como ele que, com a pluma ou a palavra, hão de defender essa causa.[16]

Para provar que por trás dessa briga sobre o *Roman de la Rose* havia mais do que apenas um pouco do grande teatro social da vida na corte, por fim um homem tomou a palavra, o famoso teólogo e chanceler da Universidade de Paris, Jean Gerson, em prol do maior moralismo e da doutrina mais pura. Em sua biblioteca, na noite de 18 de maio de 1402, escreveu um tratado contra o *Roman de la Rose*.[17] Trata-se de uma resposta à contestação de Pierre Col[18] a um artigo que Gerson havia escrito anteriormente, e mesmo esse não fora o primeiro artigo que o chanceler tinha dedicado ao *Roman de la Rose*. Para ele, o livro era a mais perigosa das pestes, a fonte de toda imoralidade; queria contestá-lo em qualquer oportunidade que surgisse. Repetidamente se posiciona contra a influência perniciosa "*du vicieux romant de la Rose*".[19] Se dele tivesse um exemplar, diz Gerson, e este fosse o único e valesse mil libras, mesmo assim preferiria queimá-lo a vendê-lo, pois isso significaria torná-lo público.

Gerson tomou emprestada a forma de argumentação do seu próprio oponente: uma visão alegórica. Ao despertar numa certa manhã, ele sente o seu coração escapar-se-lhe "por meio de penas e asas de pensamentos diversos, de um lugar para outro, até chegar à corte sagrada da cristandade" [*moyennant les plumes et les eles de diverses pensees, d'un lieu en autre jusques a la court saincte de crestienté*]. Lá, Justiça

encontra Consciência e Sapiência e ouve como Castidade acusa Amor-Tolo, a saber Jean de Meun, de havê-la banido da Terra com todos os seus seguidores. Os seus "bons guardas" são justamente as figuras más do romance: "Vergonha, Medo e Perigo, o bom porteiro, que não ousaria concordar nem mesmo com um beijo desonroso ou um olhar libidinoso ou um sorriso sedutor ou uma palavra leviana" [*Honte, Paour et Dangier le bon portier, qui ne oseroit ne daigneroit ottroyer neïs un vilain baisier ou dissolu regart ou ris attraiant ou parole legiere*]. Castidade lança uma série de acusações contra Amor-Tolo. "Ele lança fogo para todos os lados, mais inflamável e fétido do que fogo grego ou enxofre" [*Il gette partout feu plus ardant et plus puant que feu gregeois ou de souffre*]. E continua dizendo que ele ensina, com ajuda da velha amaldiçoada, a doutrina de que "todas as meninas novas devem vender seu corpo cedo e por muito dinheiro, sem medo ou vergonha, e que não levem em conta mentiras ou perjúrios" [*comment toutes jeunes filles doivent vendre leurs corps tost et chierement sans paour et sans vergoigne, et qu'elles ne tiengnent compte de decevoir ou parjurer*]. Ele ridiculariza o casamento e a vida no convento; volta toda a sua fantasia aos prazeres da carne, e o pior de tudo, invoca Vênus, e até mesmo a Dama-Razão, para misturar os conceitos de Paraíso e dos mistérios cristãos com os da devassidão.

De fato, era aí que morava o perigo. A grande obra que unia sensualidade, cinismo debochado e simbolismo elegante despertava nos espíritos um misticismo sensual que devia parecer um verdadeiro abismo de pecado para o teólogo sério. Quão ousado deve ter sido Pierre Col, o oponente de Gerson, em suas afirmações![20] Somente o próprio Amor-Tolo pode avaliar o valor da paixão desenfreada; quem não a conhece, a vê somente em um espelho e como um enigma. Assim ele emprestou ao amor terreno a palavra sagrada da Carta aos Coríntios, para dele falar como um místico fala do seu êxtase! Ele ousou declarar que o *Cântico dos cânticos* havia sido escrito em louvação à filha do faraó. E que aqueles que afrontaram o *Roman de la Rose* haviam se ajoelhado diante de Baal. A Natureza não pretendia que apenas um homem fosse suficiente para uma mulher, e o Gênio da Natureza é Deus. Sim, ele ousa fazer mau uso de Lucas 11, 23, para provar a partir do próprio Evangelho que outrora os órgãos sexuais femininos, a rosa do romance, eram sagrados. E cheio de confiança em toda essa blasfêmia, ele convoca os defensores da obra, uma turba de testemunhas, e ameaça Gerson, dizendo que ele se veria arruinado por um amor irracional, como já ocorrera com outros teólogos antes dele.

A influência do *Roman de la Rose* não sofreu com o ataque de Gerson. Em 1444 um cônego de Lisieux, Estienne Legris, oferece a Jean Lebègue, escrivão do Tribunal de Contas de Paris, um *Répertoir du roman de la Rose* escrito por ele mesmo.[21] Ainda no final do século XV, Jean Molinet pode declarar que as citações do livro eram tão correntes como os ditos populares.[22] Ele se sente impelido a fazer um comentário moralizante sobre todo o romance, no qual a fonte do início dessa obra poética se torna o símbolo do batismo; o rouxinol, que convoca para o amor, se transforma na voz dos pregadores e teólogos, e a rosa seria o próprio Jesus. Clément Marot ainda deu um toque moderno à obra e mesmo Ronsard se serviu das figuras alegóricas de *Belacueil*, *Fausdanger* etc.[23]

8.5 Anônimo, retrato de Filipe, o Temerário.

Enquanto letrados dignos prosseguiam com a sua guerra literária, a aristocracia encontrou no conflito um ótimo pretexto para festividades e diversões pomposas. Boucicaut, elogiado por Christine de Pisan por preservar o velho ideal da fidelidade cavaleiresca no amor, talvez tenha encontrado em suas palavras o motivo para a criação da *Ordre de l'écu verd à la dame blanche*, para a defesa das mulheres oprimidas. Mas ele não pode concorrer com o duque da Borgonha e, de imediato, a sua ordem foi colocada à sombra da *Cour d'amours* [corte do amor], fundada com grande estilo em 14 de fevereiro de 1401, no Hôtel d'Artois em Paris. Tratava-se de um salão literário esplendidamente decorado. Filipe, o Temerário, duque da Borgonha, o velho estadista astuto, **[8.5]** cujos pensamentos jamais se esperaria que estivessem voltados para tais assuntos, junto com Luís de Bourbon, pedira ao rei que criasse a corte do amor como distração durante a epidemia de peste que grassava em Paris "para passar uma parte do tempo de forma mais agradável e encontrar novos prazeres" [*pour passer partie du tempz plus gracieusement et affin de trouver esveil de nouvelle joye*].[24] A Corte do Amor fora fundada com base nas virtudes da humildade e da fidelidade "para a honra, louvação, recomendação e serviço de todas as

8.6 Anônimo, retrato de Antônio de Brabante, filho bastardo da dinastia da Borgonha.

damas e donzelas" [*à l'onneur, loenge et recommandacion et service de toutes dames e demoiselles*]. Os numerosos membros eram agraciados com os títulos mais gloriosos: os dois fundadores e Carlos VI eram *Grands conservateurs*; abaixo dos conservadores estavam João sem Medo, seu irmão Antônio de Brabante e Filipe, seu filho mais jovem. Havia um *Prince d'amour* [príncipe do amor]: Pierre de Hauteville, nascido em Hainaut, e seus Ministros, Auditores, Cavaleiros de honra, Conselheiros, Cavaleiros tesoureiros, *Ecuyers d'amour*, *Maîtres des requêtes*, Secretários; ou seja, imitou-se todo o aparato da corte e do governo. Além de príncipes e prelados também havia burgueses e membros inferiores do clero. As atividades e o cerimonial eram organizados de forma precisa. Era muito semelhante a uma câmara de retórica comum. Os membros deveriam responder com refrões em todas as

formas tradicionais: *ballades couronnées ou chapelées, chansons, sirventois, complaintes, rondeaux, lais, virelais* etc. Deveriam ser realizados debates "na forma processual de uma causa de amor, para defender diversas opiniões" [*en forme d'amoreux procès, pour différentes opinions soustenir*]. As damas entregariam os prêmios e era proibido fazer versos que maculassem a honra do sexo feminino.

É incrivelmente borguinhão esse esquema pomposo e solene, essas formas sérias para um entretenimento elegante. É admirável, porém compreensível, o fato de a corte aderir ao ideal rígido da fidelidade nobre. No entanto, se fôssemos esperar que os setecentos membros conhecidos dessa sociedade, ao longo dos seus quinze anos de existência, tenham sido como Boucicaut – honestos seguidores de Christine de Pisan, ou seja, inimigos do *Roman de la Rose* –, entraríamos em conflito com os fatos. O que se conhece sobre a moralidade de Antônio de Brabante e outros grandes senhores, os torna pouco adequados ao papel de defensores da honra feminina. **[8.6]** Um dos membros, um tal de Regnault d'Azincourt, incita uma tentativa da jovem viúva de um comerciante, feito em grande estilo, com vinte cavalos e a presença de um padre.[25] Outro membro, o conde de Tonnerre, também é culpado de uma transgressão parecida. E apenas para comprovar de maneira conclusiva que tudo não passava de um belo jogo social, os próprios adversários de Christine de Pisan na guerra literária sobre o *Roman de la Rose* estão entre os membros da sociedade: Jean de Montreuil, Gontier e Pierre Col.[26]

Notas

1 Assim o mais novo editor do *Roman de la Rose*, E. Langlois, quer restaurar o nome.

2 Chastellain, op. cit., v. IV, p. 165.

3 Basin, op. cit., v. II, p. 224.

4 La Marche, op. cit., v. II, p. 350.

5 Froissart, op. cit., v. IX, pp. 223-36; Deschamps, op. cit., v. VII, n. 1282.

6 *Cent nouvelles nouvelles*, Wright (ed.), v. II, p. 15, cf. v. I, p. 277, v. II, pp. 20, 168 etc. e *Quinze joyes de mariage*, passim.

7 Pierre Champion, *Histoire poétique du quinzième siècle*, Paris, 1923, t. I, p. 262; comp. Deschamps, op. cit., v. VIII, p. 43.

8 H. F. Wirth, *Der Untergang des niederländischen Volksliedes*, Haag, 1911.

9 Deschamps, "La leçon de musique", in op. cit., v. VI, p. 112, n. 1169.

10 Charles d'Orléans, *Poésies complètes*, Paris, 1874, 2 vol., v. I, pp. 12, 42.

11 Id., ibid., p. 88.

12 Deschamps, op. cit., v. VI, p. 82, n. 1151; ver, por ex., v. V, p. 132, n. 926, v. IX, p. 94, cap. 31, v. VI, p. 138, n. 1184, v. XI, p. 18, n. 1438 e v. XI, pp. 269, 286.

13 Christine de Pisan, "L'Epistre au dieu d'amours", in *Œuvres poétiques*, M. Roy (ed.), v. II, p. I. Sobre ela: Marie Josèphe Pinet, Christine de Pisan, 1364-1430, *Étude biographique et littéraire*, Paris, Champion, 1927, em que um capítulo é dedicado à "Querelle du Roman de la Rose".

14 Os quinze artigos a favor e contra essa discussão, exceto o que se podem chamar de tratado de Gerson, foram publicados por Ch. F. Ward, *The Epistles on the Romance of the Rose and other Documents in the Debate*, Chicago, University of Chicago, 1911.

15 Sobre esse círculo, deve-se ver A. Coville, Gontier et Pierre Col et *l'Humanisme en France au temps de Charles VI*, Paris, Droz, 1934.

16 Joh. de Monasteriolo, *Epistolae*, Martène et Durand, Ampl. coll., v. II, pp. 1409, 1421-22.

17 O texto francês original do Traictié Maistre Jehan Gerson contre le Roumant de la Rose foi publicado por E. Langlois, *Romania*, t. 45, 1918, p. 23; a tradução latina na Gersons Opera, Dupin (ed.), v. III, pp. 293-309, é do final do século XV.

18 Piaget, *Études Romanes dédiées à Gaston*, Paris, p. 119.

19 Gerson, *Opera*, v. III, p. 297; id., *Considérations sur St. Joseph*, v. III, p. 886; Sermo contra luxuriem, v. III, pp. 923, 925, 930, 968.

20 De acordo com Gerson, a carta de Pierre Col está guardada em um manuscrito da Bibl. Nationale, mss. français, 1563, f. 183.

21 Bibl. de l'École des Chartes, LX, 1899, p. 569.

22 E. Langlois, *Le Roman de la Rose*. Société des anciens textes français, 1914, t. I, "Introduction", p. 36.

23 Ronsard, *Amours*, n. CLXI.

24 A. Piaget, "La cour amoureuse dite de Charles VI", in *Romania*, op. cit., v. XX, p. 417, v. XXXI, p. 599, Doutrepont, op. cit., p. 367.

25 Leroux de Lincy, *Tentative de rapt etc. en 1405*, Bibl. de l'École des Chartes, 2ª série, v. III, 1846, p. 316.

26 Piaget, *Romania*, v. XX, p. 447.

Sur dour penser dour penner le dilui
Ce li premiers qui mes biens segmente
Plaisance desirde nescondi
Car cest celle qui plus les multiplie
Et cherance faire attaire
Dit en mes gens e mon seruice plaire
Pour tu ay prendre grace substance
Dont tu pouras figurer e retraire
Se le donner dis et par maire ordenance
Se dour penser plaisance e cherance.
Mais garde bien sur tout ne te enhardi
Faire chose ou il ait villenie
Autrement des tantes ne medi
Mais entens ces les loe e maugrefie
Sachies se tu fais le contraire
Et se fauy trelaudement detraire
Mis en honneur fai tout e si traire
Vee as alles matere e exemplaire
Il ne te faut quauoir presencance
En dour penser plaisance e cherance.

Seigneur Guillaume de machaut
Respont a Amours

Grans ne fay loenge ne mera
Guillaume dolse quoi leuist penser
Pour vous amours alles gaiter e
Vous prulle na mon voulow loer
Ou vos trois enfans vas avis
Et maneres pour moy donner aus
Et matere dont et ordener pourray
Pour nature de vous ma faire tenus
Et par son gre ie my emploieray
Mon pouoir tant come ie viuray.

Et nenpreuue hablement vo mera
Par plus de fois quon ne pooir nobier
Car vous e vos enfans mes esclaire
Aues ces fais que ay a ordener
Pour les quels aimer tous mes
Seront auers puis qua ce fin comes
A autres fais iamais tour necessaire
Ongis aimans tant fust dit vos armes
Et vous seruir ie vous seruiray
Mon pouoir tant come ie viuray.
Et plus nara nens triste noseuri
Mais lie e gay me vourray demener
Et faire ij maint dur aier adouci
Pour mes dour e plaisis aimer
Les biens qui en vous sont compris
Ou me seront par vos enfans apris
Et les dames blamer me gardray
Se le dieu plaist ia ngri serray repris
Mais honnourer e loer les vourray
Mon pouoir tant come ie viuray.

Seigneur Amours qui a ouy nature
vour a Guillaume de machaut et li
an ue trois de ses enfans cest assauoir
du penser plaisance et cherance pour
lui donner matere affaire ce que nature
li avoit surgie et lour par cette maniere

Sire amours qui nesmeuez estandi
et fai mener doulce e joieuse vie
a mon Guillaume ie te di
Que nature qui tout fait par maistrie
Ta dit quil pour ta volonte faire
Pour faire dit nouueaux de vos affaire
Pour et requiere ses enseignemens
Pour vos donner matere a parfaire
Et vous enfans en tout voeuemens
Cest assauoir penser plaisance e cherance

As normas de conduta do amor

9

É na literatura que podemos aprender sobre as formas do amor na época, mas precisamos tentar imaginar como elas funcionavam na própria vida. Havia todo um sistema de formas padronizadas para preencher a vida do jovem com convenções aristocráticas. Quantos símbolos e figuras do amor os séculos seguintes aos poucos abandonaram! Em lugar de Amor, por si só, havia toda a peculiar mitologia pessoal do *Roman de la Rose*. Sem dúvida alguma, Bem-vindo, Pensar-Manso, Belo-Semblante e o resto também viveram fora das obras literárias, na imaginação. Além disso, havia todos aqueles significados ternos das cores nas roupas, nas flores e nos adornos. O simbolismo das cores, que ainda hoje não foi totalmente esquecido, assumia um lugar importante na vida amorosa medieval. Quem não o conhecesse direito poderia consultar o manual *Le Blason des couleurs*, escrito por volta de 1458 pelo arauto Sicille,[1] transformado em versos no século XVI e escarnecido por Rabelais, não tanto por desprezar o assunto, mas talvez porque também ele desejasse escrever a respeito.[2]

Quando Guillaume de Machaut vê a amada desconhecida pela primeira vez, fica encantado com o fato de ela trajar um vestido branco acompanhado de uma touca de tecido azul-celeste ornamentado com papagaios verdes, pois verde é a cor do novo amor e azul a da fidelidade. Mais tarde, quando o ápice de seu amor poético já havia passado, ele sonha que o retrato da amada, pendurado acima de sua cama, tem a cabeça voltada para o lado e que ela está totalmente vestida de verde, "significando algo novo" [*qui nouvelleté signifie*]. Ele escreve uma balada de repreensão:

En lieu de bleu, dame, vous vestez vert.[3]

Em vez de azul, dama, você se veste de verde.

Os anéis, os véus, todos os adereços e presentes do amor possuíam a sua função especial, com suas divisas e emblemas misteriosos, que muitas vezes se degeneravam em um rébus forçado. O delfim, em 1414,

9.2 Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir-Dit*.

adentra uma batalha portando um estandarte que trazia um K dourado, um cisne (*cygne*) e um L, indicando o nome Cassinelle, uma dama da corte de sua mãe, Isabeau.[4] Um século mais tarde, Rabelais ainda ridicularizava "os arrogantes da corte e aqueles que queriam mudar o nome" [*glorieux de court et transporteurs de noms*], que em suas divisas representavam *espoir* [esperança] com uma *sphere* [esfera], *peine* com *pennes d'oiseaux* [penas de pássaros], *melancholie* com uma aquilégia.[5]

E havia ainda os perspicazes joguinhos amorosos, como *Le Roi qui ne ment*, *Le Chastel d'amours*, *Ventes d'amour*, *Jeux à vendre*. A moça cita o nome de uma flor ou de alguma outra coisa; o rapaz deve rimá-lo com um elogio:

Je vous vens la passerose.
– Belle, dire ne vous ose
Comment Amours vers vous me tire.
Si l'apercevez tout sanz dire.[6]

A vós vendo a malva.
– Bela, não vos ouso dizer
Como Amor me atrai a vós
Haveis de notá-lo, sem nada dizer.

O *Chastel d'amours* era um jogo de perguntas e respostas baseado nas figuras do *Roman de la Rose*:

Du chastel d'Amours vous demant:
Dites le premier fondement!
– Amer loyaument.

Or me nommez le mestre mur
Qui joli le font, fort et seur!
– Celer sagement.

Dites moy qui sont li crenel,
Les fenestres et li carrel!
– Regart atraiant.

Amis, nommez moy le portier!
– Dangier mauparlant.
Qui est la clef qui le puet deffermer?
– Prier courtoisement.[7]

Do castelo do Amor vos pergunto:
Dizei-me o primeiro fundamento!
– Amar lealmente.

Citai agora o muro de arrimo,
Que o tornam lindo, sólido e forte.
– Silenciar sabiamente.

Dizei-me quais são os pináculos,
As janelas e as pedras!
– O olhar atraente.

Amigo, dizei-me quem é o porteiro!
– O perigo maledicente.
Qual é a chave que pode destrancá-lo?
– Solicitar cortesmente.

Desde os tempos dos trovadores, grande parte das conversas da corte era ocupada pela casuística do amor. Era como se a curiosidade e a

maledicência tivessem sido promovidas a forma literária. Na corte de Luís de Orléans, as refeições eram animadas pelos "belos livros, ditos e baladas" [*beaulx livres, dits, ballades*] e pelas "perguntas galantes" [*demandes gracieuses*].[8] Estas últimas são apresentadas sobretudo aos poetas, para que tomem uma decisão. Um grupo de senhoras e senhores apresenta a Machaut uma série de "*partures d'amours et de ses aventures*" (questões de amor e de suas aventuras).[9] Em seu *Jugement d'amour*, ele defendera que a dama que havia perdido seu amante para a morte tinha menos a reclamar do que o amante de uma amada infiel. Assim, cada caso amoroso era discutido seguindo normas rígidas. **[9.1]** "*Beau sire*, o que haveis de preferir: que falem mal de vossa amada mas o senhor a julgue fiel ou que dela se fale bem, mas o senhor saiba que é infiel?" A isso, de acordo com o elevado conceito formal de honra e a obrigação solene do amante de preservar a honra aparente da amada, a resposta deveria ser: "Senhora, eu preferiria ouvir falar bem dela e nela encontrar o mal" [*Dame, j'aroie plus chier que j'en oïsse bien dire et y trouvasse mal*]. Se uma dama é negligenciada por seu primeiro amante, estaria ela agindo infielmente ao aceitar um segundo, que a levasse mais a sério? Um cavaleiro que perdeu qualquer esperança de ver sua dama, trancafiada por um marido ciumento, poderia finalmente dedicar-se a um novo amor? Se um cavaleiro se afasta da amada e a troca por uma mulher mais bem-nascida, mas depois, rejeitado, volta a pedir o perdão da primeira, será que a honra da moça permite perdoá-lo?[10] Essa casuística está a apenas um passo de tratar as questões amorosas de uma forma inteiramente processual, como Martial d'Auvergne as apresenta no *Arrestz d'amour*.

9.1 Discussão sobre a verdadeira vaidade.

Todas essas convenções do amor são conhecidas apenas através do reflexo na literatura. Mas elas pertenciam à vida real. O código dos conceitos, regras e formas corteses não se destinava unicamente à poesia, mas tinha a pretensão de ser aplicado à vida aristocrática ou, pelo menos, às conversas. No entanto, é muito difícil imaginar a vida daquela época por trás dos véus da poesia. Pois mesmo quando um amor verdadeiro é descrito da forma mais fiel possível, isso é feito a partir da noção de um ideal consagrado e de todo um aparato técnico de conceitos amorosos correntes, apresentados sob o formato da estilização

literária. E é o caso do relato, demasiado longo, do amor poético entre um velho poeta e certa Marianne do século XIV, no *Le Livre du Voir-Dit* (ou seja, "história verdadeira") de Guillaume de Machaut.[11] **[9.2]** Ele devia ter cerca de sessenta anos quando Peronnelle d'Armentières,[12] de uns dezoito anos, vinda de uma família proeminente da Champagne, em 1362, enviou-lhe o primeiro rondel em que oferecia seu coração ao famoso poeta anônimo, e ao mesmo tempo propunha a ele que iniciassem uma correspondência poético-amorosa. O pobre poeta, enfermo, cego de um olho, atormentado pela gota, entusiasma-se na mesma hora. Ele responde ao rondel da moça e começa uma troca de cartas e poemas. Peronnelle está orgulhosa desse enlace literário; num primeiro momento, ela não mantém isso em segredo. Seu intuito é que ele registre por escrito toda a verdade sobre o amor dos dois, inserindo as cartas e os poemas no relato. Ele executa a tarefa com prazer; "eu hei de, para a sua glória e fama, fazer algo que será bem lembrado" [*je feray, à vostre gloire et loenge, chose dont il sera bon memoire*].[13] "E, meu amor querido", escreve a ela, "estais triste por tão tarde termos começado? (como poderia antes?) Por Deus, também eu estou (com mais razão), mas vede aqui o remédio: vivamos tão bem quanto nos é possível, aqui e agora, compensemos o tempo perdido, e que do nosso amor se fale por cem anos ainda, de forma totalmente boa e honrada, pois se algum mal nele houvesse, o ocultaríeis de Deus, se pudésseis." [*Et, mon trèsdourt cuer vous estes courrecié de ce que nous avons si tart commencié? par Dieu aussi suis-je; mais ves-cy le remede: menons si bonne vie que nous porrons, en lieu et en temps, que nous recompensons le temps que nous avons perdu; et qu'on parle de nos amours jusques à cent ans cy après, en tout bien et en toute honneur; car s'il y avoit mal, vous le celeriés à Dieu, se vous poviés*].[14]

O que estava dentro dos limites de um amor honrado nos é ensinado pela narração em que Machaut costura as cartas e poemas. Ele recebe o retrato pintado da amada, que fora um pedido dele, e passa a venerá-lo como se fosse Deus na terra. Receoso por causa das próprias deficiências físicas, ele vai ao primeiro encontro; e a felicidade é imensa quando a jovem amada não se assusta com a aparência dele. Ela se deita em seu colo para dormir, ou fingir dormir, sob uma cerejeira. A amada lhe concede grandes privilégios. Uma peregrinação até Saint Denis e a feira do Lendit é a oportunidade para passarem alguns dias juntos. Numa tarde, em meados de junho, o grupo está exausto da grande agitação e do calor de verão. Na cidade abarrotada, eles encontram acomodação com um homem que lhes cede um quarto com duas

camas. Numa delas, no aposento escurecido para o descanso da tarde, deita-se a cunhada de Peronnelle e, na outra, ela mesma, junto com sua camareira. Ela força o tímido poeta a deitar-se entre as duas; ele fica ali deitado, completamente imóvel, com medo de incomodá-la, e quando desperta ela ordena que ele a beije. Com a proximidade do final da pequena viagem, ao notar a tristeza do poeta, ela permite que ele a acorde para se despedirem. E embora ele, também nesta oportunidade, siga falando de *onneur* e *onnesté*, a narrativa bastante franca não deixa claro o que mais ela pode lhe ter negado. Ela entrega a chavinha dourada de sua honra ao poeta, o seu tesouro, para que ele a guarde cuidadosamente, mas o que restou a ser guardado talvez deva ser entendido como a sua honradez perante as outras pessoas.[15]

Essa foi toda a felicidade concedida ao poeta e, na falta de outras aventuras, ele preenche a segunda parte do livro com intermináveis histórias mitológicas. Por fim, ela comunica que será necessário pôr um fim à relação dos dois, ao que tudo indica em razão de seu casamento. Mas ele decide continuar a amá-la e honrá-la para sempre, e após a morte de ambos seu espírito pedirá a Deus a permissão para continuar chamando a santa alma da mulher amada de "*toute-belle*".[16]

Sobre os costumes, assim como sobre os sentimentos, o *Le Voir-Dit* ensina-nos mais do que a maior parte da literatura amorosa da época. Para começar, a extraordinária liberdade que essa jovem moça podia se permitir sem causar escândalo. Depois, a ingênua impassibilidade com que tudo, até o mais íntimo, desenrola-se na presença dos outros, seja a cunhada, a camareira ou o secretário. Este último até inventa uma artimanha graciosa quando os amantes estão juntos sob a cerejeira: enquanto ela cochila, ele coloca uma folha verde na boca de Peronnelle e diz a Machaut que ele deve beijar a folha. Quando este finalmente cria coragem, o secretário puxa a folha de modo que o poeta, por um instante, toca a boca dela.[17] Igualmente admirável é a convergência de obrigações amorosas e religiosas. O fato de Machaut, enquanto membro do clero da catedral de Reims, pertencer à classe religiosa não deve ser interpretado de forma muito séria. Naquele tempo, as ordenações do baixo clero não exigiam o celibato. Petrarca também pertencia ao baixo clero. E o fato de uma peregrinação ter sido escolhida para se conhecerem também não é nada incomum. Muitas aventuras amorosas aconteciam durante as peregrinações. Mas, apesar disso, a peregrinação era realizada com toda a seriedade, *très devotement*.[18] Em um encontro prévio eles assistem juntos à missa, ele se senta atrás dela:

... Quant on dist: Agnus dei,
Foy que je doy à Saint Crepais,
Doucement me donna la pais,
Entre deux pilers du moustier,
Et j'en avoie bien mestier,
Car mes cuers amoureus estoit
Troublés, quant si tost se partoit.[19]

... Quando se pronunciou o Agnus Dei,
– Por minha devoção a São Crepais,
Docemente me trouxe a paz,
Entre dois pilares da igreja.
E eu disso necessitava,
Pois meu coração apaixonado estava
Perturbado, quando partiu.

O *paix* era o pratinho que circulava para ser beijado, em lugar do beijo da paz, dado de boca em boca.[20] É claro que aqui a intenção era que Peronnelle lhe oferecesse os próprios lábios. Ele espera por ela no jardim, recitando seu breviário. Ao iniciar uma novena (uma série de nove dias de orações) ele, quando entra na igreja, sussurra a promessa de que em cada um desses dias fará um novo poema para a amada, o que não o impede de falar da grande devoção com que rezava.[21]

Não se deve levar tudo isso para o lado do frívolo ou do profano; afinal de contas, Guillaume de Machaut é um poeta sério e muito digno. Trata-se da ingenuidade, para nós quase incompreensível, com que os eventos religiosos estavam misturados às ocupações da vida cotidiana nos dias que antecedem o Concílio de Trento. Logo teremos de falar mais a esse respeito.

O sentimento que transparece nas cartas e nas descrições desse caso amoroso histórico é suave, doce e ligeiramente doentio. A expressão dos sentimentos permanece envolta no fluxo narrativo das argumentações e no ornamento das fantasias alegóricas e dos sonhos. Existe algo de comovente no fervor com que o poeta grisalho descreve a sua felicidade gloriosa e a excelência de *Toute-belle*, sem se dar conta de que ela, na verdade, apenas brincou com ele e com o próprio coração.

9.3 *Le Livre du chevalier De la Tour Landry.* O pai repreende suas filhas.

Quase à mesma época do *Voir-Dit* de Machaut, existe uma obra que, de certa forma, poderia servir como um par: *Le Livre du chevalier De la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles.*[22] **[9.3]** Trata-se de uma obra aristocrática, assim como o romance de Machaut e Peronnelle d'Armentières, que se passava na Champagne e nos arredores de Paris. No caso de *De la Tour Landry*, o cavaleiro nos leva para o Anjou e Poitou. Aqui, porém, não

se trata de um poeta velho que está amando, e sim de um pai bem prosaico que oferece lembranças de seus anos de juventude, anedotas e histórias *pour mes filles aprandre à roumancier*. Diríamos: para que as filhas aprendam as formas civilizadas do amor. O aprendizado como um todo, na verdade, não é lá muito romântico. Os exemplos e as advertências que o nobre cuidadoso apresenta às filhas servem mais para alertá-las dos perigos de um flerte romântico. Tomem cuidado com essa gente bem articulada, sempre pronta com "olhares dissimulados, longos e meditativos, e pequenos suspiros e atitudes afetadamente maravilhadas, e de palavra mais fácil do que ninguém" [*faulx regars longs et pensifs et petits soupirs et de merveilleuses contenances affeetées et ont plus de paroles à main que au tres genz*].[23] Não sejam complacentes demais. Quando jovem, certa vez o pai o levou até um castelo para conhecer a filha do dono, pensando num noivado. A menina o recebera de forma especialmente gentil. Para descobrir o íntimo da pretendente, ele conversou com ela sobre vários assuntos. O diálogo tocou no assunto dos prisioneiros e o nobre fez um elogio ousado à moça:

Ma demoiselle, il vaudroit mieulx cheoir à estre vostre prisonnier que à tout plain d'autres, et pense que vostre prison ne seroit pas si dure comme celle des Angloys. – Si me respondit qu'elle avoyt vue nagaires cel qu'elle vouldroit bien qu'il feust son prisonnier. Et lors je luy demanday se elle luy feroit male prison, et elle me dit que nennil et qu'elle le tandroit ainsi chier comme son propre corps, et je lui dis que celui estoit bien eureux d'avoir si doulce et si noble prison. Que vous dirai-je? Elle avoit assez de langaige et lui sambloit bien, selon ses parolles, qu'elle savoit assez, et si avoit l'ueil bien vif et legier.

Senhorita, seria melhor ser vosso prisioneiro do que de qualquer outro, e creio que a vossa prisão não seria tão dura quanto a dos ingleses. Ela me respondeu que havia bem pouco tempo vira alguém que ela desejava, sim, que fosse seu prisioneiro. E quando então lhe perguntei se haveria de preparar para ele uma prisão dura, ela disse: não; e que ela haveria de gostar dele da mesma forma como gosta de si mesma; eu disse que essa pessoa era feliz em ter uma prisão tão doce e nobre. O que posso lhe dizer? Ela era suficientemente articulada, e por suas palavras era possível perceber que sabia o suficiente, e ela tinha um olhar muito vivo e ligeiro.

Na despedida, ela pediu duas ou três vezes para que ele voltasse logo, como se havia muito já o conhecesse. "E quando então partimos, o senhor meu pai me disse: O que achaste dela, agora que a viste? Dize-me a tua opinião a respeito" [*Et quant nous fumes partis, mon seigneur de père me dist: Que te samble de celle que tu as veue. Dy m'en ton avis*]. Mas aquele encorajamento tão imediato havia lhe tirado toda e qualquer vontade de conhecê-la mais intimamente. "Meu senhor, ela me parece bela e boa, mas não hei de me aproximar mais dela do que já estou, se vos aprouver" [*Mon seigneur, elle me samble belle et bonne, maiz je ne luy seray jà*

plus de près que je suis, si vous plaist]. O noivado não deu em nada e, é claro, o cavaleiro encontrou motivos para mais tarde não se arrepender de sua decisão.[24] Trechos como esses, registros espontâneos da vida que nos mostram como os costumes andavam lado a lado com o ideal, infelizmente são muito raros nos séculos de que tratamos aqui. Se ao menos o cavaleiro De la Tour Landry nos tivesse contado um pouco mais sobre a própria vida. A maior parte de suas reminiscências trata de generalidades. Para as filhas, a primeira coisa que ele tem em mente é um bom casamento. E o casamento tinha pouco a ver com amor. Ele nos relata um debate detalhado entre ele e a esposa sobre o que é aceitável quando se trata de amor, *le fait d'amer par amours* [casar por amor]. Na opinião dele, em certos casos uma menina pode amar honrosamente, por exemplo "na esperança de um casamento" [*en esperance de mariage*]. A mulher é contra. O melhor é uma menina não se apaixonar de forma nenhuma, nem mesmo pelo noivo. Isso só a afasta da verdadeira devoção.

Car j'ay ouy dire à plusieurs, qui avoient esté amoureuses en leur juenesce, que, quant elles estoient à l'église, que la pensée et la merencolie[25] *leur faisoit plus souvent penser à ces estrois pensiers et deliz de leurs amours que ou (au) service de Dieu,*[26] *et est l'art d'amours de telle nature que quant l'en (on) est plus au divin office, c'est tant comme le prestre tient nostre seigneur sur l'autel, lors leur venoit plus de menus pensiers.*[27]

Pois ouvi muitas, que em sua juventude estiveram apaixonadas, contarem que quando estavam na igreja, seu pensamento e imaginação mais as mantinham em pensamentos e prazeres de seu amor do que nos ofícios de Deus, e a arte do amor é de tal natureza que quando se está no ponto máximo do ofício, ou seja, quando o padre eleva o Nosso Senhor acima do altar, nesse momento é que surgiam os principais pensamentos baixos.

Machaut e Peronnelle estariam de acordo com essa observação psicológica profunda. Mas, deixando isso de lado, que diferença entre a percepção do poeta e a do cavaleiro! E como conciliar essa austeridade do pai com as histórias escabrosas contadas por ele às filhas, histórias essas que, por seu conteúdo escabroso, caberiam perfeitamente no *Cent nouvelles nouvelles*?

Justamente a pouca ligação das formas belas do ideal do amor na corte com a realidade dos noivados e dos casamentos fez com que os elementos do jogo, da conversação e do prazer literário pudessem se desenvolver livremente em tudo o que se referisse à refinada vida amorosa. O ideal do amor, a bela ficção do sacrifício fiel, não cabia nas considerações bastante materiais que faziam parte de um casamento, sobretudo um casamento da nobreza. Só se podia vivenciar isso na forma de um jogo sedutor ou sublime. Os torneios imprimiam a forma heroica aos jogos do amor romântico. A ideia pastoral acrescentava-lhes a forma idílica.

Notas

1 Publicado no *Le Trésor des pièces rares ou inédites*, 1860, por H. Cocheris, o qual no entanto não compreendeu muito bem a relação entre a obra original de Sicille e uma parte posteriormente incluída.

2 *Œuvres de Rabelais*, Abel Lefranc (ed.), c.s., v. I, "Gargantua", cap. 9, p. 96.

3 Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir-Dit*, P. Paris (ed.), Société des bibliophiles français, 1875, pp. 82, 213-14, 240, 299, 309, 313, 347, 351.

4 Juvenal des Ursins, op. cit., p. 496.

5 Rabelais, *Gargantua*, op. cit., cap. 9.

6 Christine de Pisan, v. I, pp. 187 ss.

7 E. Hoepffner, "Flage- und Antwortspiele in der franz. Literatur des 14. Jahrh.", *Zeitschr. f. roman. Philologie*, v. XXXIII, 1909, pp. 695, 703.

8 Christine de Pisan, "Le dit de la rose", verso 73, in *Œuvres poétiques*, v. II, p. 31.

9 Machaut, "Remede de fortune", versos 3879 ss., in *Œuvres*, E. Hoepffner (ed.). Soc. des anc. textes français, 1908-11, 2 vol., v. II, p. 142.

10 Christine de Pisan, "Le livre des trois jugements", *Œuvres poétiques*, v. II, p. 111.

11 *Le Livre du Voir-Dit*, P. Paris (ed.), Société des bibliophiles français, 1875. A hipótese de que não haveria uma relação amorosa real como base da obra de Machaut (conforme Hanf, *Zeitschr. f. Rom. Phil.*, v. XXII, p. 145) não tem nenhum fundamento.

12 Um castelo em Château Thierry.

13 *Voir-Dit*, op. cit., lettre II, p. 20.

14 Id., ibid., lettre XXVII, p. 203.

15 Id., ibid., pp. 20, 96, 146, 154, 162.

16 Id., ibid., p. 371.

17 O beijo com uma folha isolante aparece outras vezes: ver "Le grand garde derrière", estr. 6, in *W.G.C. Bijvanek, Un poète inconnu de la société de François Villon*, Paris, Champion, 1891, p. 27. Compare a nossa expressão [em holandês]: "ele não põe nenhuma folha na frente da boca" [equivalente à expressão "ele não tem papas na língua", em português. (N.E.)].

18 *Voir-Dit*, op. cit., pp. 143, 144.

19 Id., ibid., p. 110.

20 Vide antes, pp. 100-01.

21 *Voir-Dit*, pp. 98, 70.

22 *Le Livre du chevalier De la Tour Landry*, A. de Montaiglon (ed.). Bibl. elzevirienne, 1854.

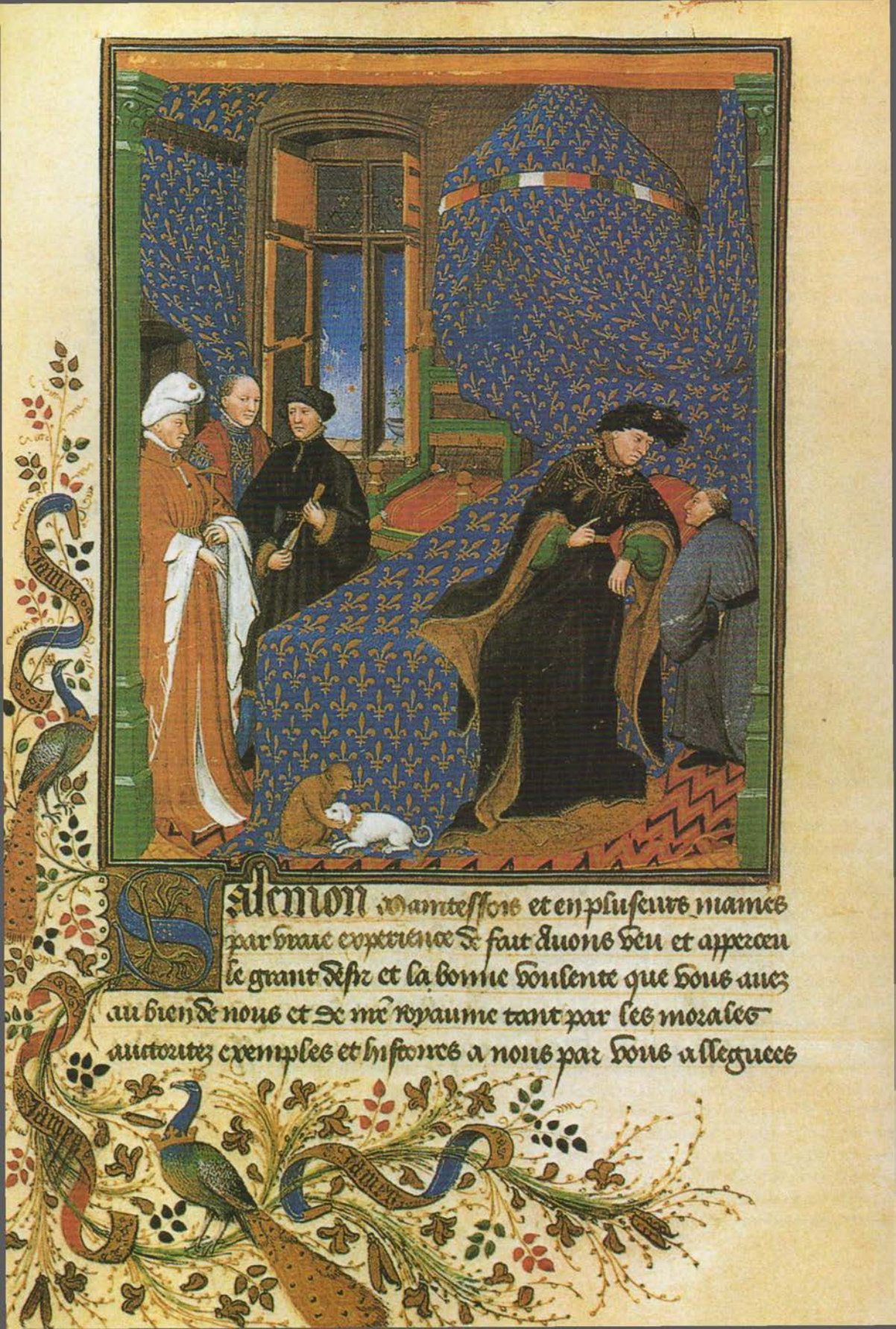
23 Id., ibid., 245.

24 Id., ibid., 28.

25 Vide antes, pp. 50-53.

26 A frase como um todo não faz sentido (*pensée... fait penser... à pensiers*) e não se conclui; entende-se como: em nenhum lugar com tanta frequência quanto na igreja.

27 Id., ibid., 249, 252-54.



Salemon Maintesfois et en pluseurs maines
par vraie experience de fait auons veu et apperceu
le grant desir et la bonne voulente que vous auez
au bien de nous et de mre royaume tant par les morales
auctoritez exemples et histoires a nous par vous alleguees

10

A imagem idílica da vida

A forma cavaleiresca de vida estava repleta de ideais de beleza, virtude e utilidade. Se a analisássemos com um olhar realista sóbrio, como fez Commines, toda essa cavalaria altamente renomada apresentaria um aspecto demasiado inútil e falso, seria uma representação maquiada, um anacronismo ridículo. Ficavam de fora os verdadeiros motivos que impeliam as pessoas a agir e que determinavam a sorte dos Estados e das sociedades. Se a utilidade social do ideal cavaleiresco se tornara extremamente fraca, mais enfraquecido ainda estava o seu valor ético, ou seja, a prática da virtude, coisa que também era reivindicada por esse ideal. Considerando as aspirações puramente espirituais, toda essa vida nobre não passava de pecado e vaidade. Mas, mesmo do ponto de vista puramente estético, o ideal era deficiente: até a beleza dessa forma de vida podia ser negada em todos os sentidos. Ainda que o ideal cavaleiresco às vezes parecesse atraente aos burgueses, a própria nobreza emanava sinais de grande cansaço e insatisfação. O belo teatro da vida na corte era colorido, falso, agitado em demasia. Era preciso deixar aquela arte de viver tão exaustivamente inflada e buscar segurança na simplicidade e na paz. **[10.1]**

Existiam dois modos de preservar o ideal cavaleiresco: um voltado à vida real ativa e ao espírito moderno da investigação e outro que levava ao desapego do mundo. Mas este último dividia-se em dois, como o Y de Pitágoras: a linha principal era aquela da vida espiritual verdadeira, a linha secundária estava próxima dos limites do mundo e de seus prazeres. O anseio pela vida mais bela era tão forte que, mesmo onde se reconhecia a vaidade e a degeneração da vida cortesã e guerreira, parecia haver um caminho para uma vida bela na terra, para um sonho ainda mais doce e suave. A velha ilusão da vida bucólica ainda irradiava uma promessa de felicidade natural, mantendo o mesmo esplendor desde a época de Teócrito. Parecia que era possível libertar-se sem lutar, mediante uma fuga para longe da rivalidade cheia de ódio e de

10.1 Miniatura de *Dialogues* de Pierre Salmon. À direita, o rei Carlos VI está ponderando com o autor. À esquerda, o duque João sem Medo conversa com o duque de Berry.

inveja por honras vãs e status social, para longe do luxo e da pompa opressivos e exagerados, longe da guerra cruel e perigosa.

O enaltecimento da vida simples era um tema que a literatura medieval havia herdado da Antiguidade. Não é idêntico ao gênero pastoral; são duas formas, uma positiva e a outra negativa, de expressar uma mesma emoção. O gênero pastoral descreve uma antítese positiva à vida cortesã; a expressão negativa descreve uma fuga da corte, enaltecendo a *aurea mediocritas* [mediocridade áurea]; ele nega o ideal de vida aristocrático, do qual se escapa através do estudo, da tranquilidade solitária e do trabalho. Mas os dois motivos confluem constantemente. Quanto ao tema da miséria da vida na corte, já no século XII John of Salisbury e Walter Map haviam escrito os tratados "sobre as futilidades dos cortesãos" [*De nugis curialium*]. Na França do século XIV, ele ganhou a sua expressão clássica num poema de Philippe de Vitri, bispo de Meaux, que era músico e poeta e muito estimado por Petrarca: *Le Dit de Franc Gontier*.[1] Aqui a fusão com o gênero pastoral é completa.

Soubz feuille vert, sur herbe delitable
Lez ru bruiant et prez clere fontaine
Trouvay fichee une borde portable,
Ilec mengeoit Gontier o dame Helayne
Fromage frais, laict, burre fromaigee,
Craime, matton, pomme, nois, prune, poire,
Aulx et oignons, escaillongne froyee
Sur crouste bise, au gros sel, pour mieulx boire.

Sob a folhagem verde, em relva maravilhosa
Junto a um regato borbulhante e uma fonte límpida
Encontrei uma cabana portátil,
Ali, Gontier e a dama Helayne comiam
Queijo fresco, leite e coalhada,
Creme, queijo cremoso, maçã, noz, ameixa, pera,
Alho e cebolas, echalotes picadas
sobre um pão rústico, com sal grosso, para melhor poder beber.

Depois da refeição eles se beijam, "e a boca e o nariz, o liso e o barbudo" [*et bouche et nez, polie et bien barbue*]; em seguida, Gontier adentra o bosque para cortar uma árvore enquanto a dama Helayne se põe a lavar as coisas.

J'oy Gontier en abatant son arbre
Dieu mercier de sa vie seüre:
'Ne sçay – dit il – que sont pilliers de marbre,
Pommeaux luisans, murs vestus de paincture;
Je n'ay paour de traïson tissue
Soubz beau semblant, ne qu'empoisonné soye
En vaisseau d'or. Je n'ay la teste nue
Devant thirant, ne genoil qui s'i ploye.

Eu ouvia Gontier cortando a árvore
Agradecendo a Deus por sua vida segura:
"Não sei – disse ele – o que são pilares de mármore,
Botões brilhantes, paredes recobertas com quadros;
Não temo, sob uma bela aparência,
Ser envolto em traição, nem em louça d'ouro ser envenenado.
Diante de um tirano, não fico de cabeça descoberta,
Nem meu joelho para ele se dobra.

Verge d'ussier jamais ne me deboute,
Car jusques la ne m'esprent convoitise,
Ambicion, ne lescherie gloute.
Labour me paist en joieuse franchise;
Moult j'ame Helayne et elle moy sans faille,
Et c'est assez. De tombel n'avons cure'.
Lors je dy: "Las! serf de court ne vault [maille,
Mais Franc Gontier vault en or jame pure".

Bastão de oficial não me expulsa,
Pois minha ganância não me leva tão longe,
Nem minha ambição ou gula voraz.
O trabalho me alimenta em alegre liberdade;
Amo muito Helayne e sem dúvida ela a mim,
E isso basta. Não nos preocupamos com o túmulo".
Então, eu disse: "Que pena! O escravo da corte não vale [um vintém,
Mas um Gontier livre vale uma gema pura em ouro".

Esse poema tornou-se para as gerações seguintes a expressão clássica do ideal de uma vida simples, repleta de segurança e independência, o gozo da moderação, saúde, trabalho e amor conjugal sem complicação.

Eustache Deschamps cantou o louvor da vida simples e da aversão à corte em numerosas baladas. Entre outras, ele nos dá uma imitação fiel de *Franc Gontier*:

En retournant d'une court souveraine
Ou j'avoie longuement sejourné,
En un bosquet, dessus une fontaine
Trouvay Robin le franc, enchapelé,
Chapeauls de flours avoit cilz afublé
Dessus son chief, et Marion sa drue...[2]

No retorno de uma corte,
Onde por um longo tempo fiquei,
Num bosquezinho junto a uma fonte encontrei
Robin, o livre, bem com seu chapéu,
Chapéu de flores ele colocara
Em sua cabeça, e Marion, seu vigor...

Ele amplia o tema zombando da vida dos guerreiros e dos cavaleiros. Com uma seriedade sóbria, ele lamenta a desgraça e a crueldade da guerra: não há posição pior do que a do guerreiro – os sete pecados capitais são parte da sua labuta diária, a ganância e anseio vaidoso pela glória são a essência da guerra.

... Je vueil mener d'or en avant
Estat moien, c'est mon oppinion,
Guerre laissier et vivre en labourant:
Guerre mener n'est que dampnacion.[3]

... Daqui em diante quero manter
O estado do meio, essa é a minha decisão,
Abandonar a guerra e viver trabalhando:
Guerrear não passa de danação.

Ou então ele amaldiçoa debochado aqueles que poderiam querer desafiá-lo, ou pede à dama pela qual querem lhe impor um duelo que o proíba expressamente de lutar.[4] Mas na maioria das vezes os poemas tratam do tema da própria *aurea mediocritas*.

... Je ne requier à Dieu fors qu'il me doint
En ce monde lui servir et loer,
Vivre pour moy, cote entiere ou pourpoint,
Aucun cheval pour mon labour porter,
Et que je puisse mon estat gouverner
Moiennement, en grace, sanz envie,
Sanz trop avoir et sanz pain demander,
Car au jour d'ui est la plus seure vie.[5]

... Só peço a Deus que a mim permita
Neste mundo a ele servir e amar,
Viver para mim mesmo, com saia inteira ou gibão,
Um cavalo para carregar o meu trabalho,
E que eu possa manter uma posição social média,
Em graça, sem inveja,
Sem ter demais nem ter de esmolar,
Pois a vida mais segura é a de hoje.

A busca por fama e fortuna não traz nada além de desgraça. O homem pobre é feliz e está satisfeito, vive uma vida longa e tranquila:

... Un ouvrier et uns povres chartons
Va mauvestuz, deschirez et deschaulx,
Mais en ouvrant prant en gré ses travaulx
Et liement fait son euvre fenir.
Par nuit dort bien; pour ce uns telz cueurs loiaulx
Voit quatre roys et leur regne fenir.[6]

... Um trabalhador, um pobre cocheiro
Anda malvestido, em farrapos e sem sapatos,
Mas labutando faz seu trabalho com prazer,
E faz o labutar ter um final alegre.
À noite, dorme bem, assim um coração leal como esse
Vê acabar quatro reis e seus governos.

A ideia de o trabalhador simples sobreviver a quatro reis agradou tanto ao poeta que ele a aplicou repetidamente.[7]

O organizador da poesia de Deschamps, Gaston Raynaud, acredita que todos os poemas de mesmo teor,[8] sendo que a maior parte deles está entre o melhor que Deschamps compôs, devem ser atribuídos à sua última fase, quando ele, destituído de seus cargos, abandonado e decepcionado, compreendeu a futilidade da vida na corte.[9] Ele teria, portanto, se arrependido. Ou seria antes uma reação, um sinal de cansaço? A própria nobreza, em meio à sua vida de paixões palpitantes e de excessos, cobiçou essas criações, imagino eu, e aproveitou-se de seu poeta profissional, que outrora prostituíra seu talento para satisfazer-lhes a mais crassa vontade de rir.

O círculo onde se cultivava esse tema do menosprezo pela vida cortesã é o dos primórdios do humanismo francês, por volta de 1400, estreitamente ligado ao partido da reforma dos grandes concílios. O próprio Pierre d'Ailly, grande teólogo e político da Igreja, em complemento do *Franc Gontier*, compõe um retrato do tirano cuja vida servil é repleta de temores.[10] Seus companheiros espirituais usam a recém-redescoberta forma epistolar latina para isso: assim o fez Nicolas de Clemanges,[11] e assim o seu correspondente Jean de Montreuil.[12]

A esse círculo pertencia o milanês Ambrósio de Millis, secretário do duque de Orléans, que escreveu uma carta literária a Gontier Col em que um cortesão tenta dissuadir seu amigo de entrar nos serviços da corte.[13] Essa carta, ela própria caída no esquecimento, foi traduzida pelo famoso poeta da corte Alain Chartier e ganhou um lugar nas suas obras sob o título *Le Curial*,[14] sendo futuramente vertida para o latim pelo humanista Robert Gaguin.[15]

Um certo Charles de Rochefort tratou o tema na forma de um poema alegórico, no estilo do *Roman de la Rose*. O seu *L'Abuzé en court* fora atribuído ao rei René.[16] Jean Meschinot compõe poemas como os de todos os seus antecessores:

La cour est une mer, dont sourt
Vagues d'orgueil, d'envie orages...
Ire esmeut debats et outrages,
Qui les nefs jettent souvent bas;
Traison y fait son personnage.
Nage aultre part pour tes ebats.[17]

A corte é um mar, donde saem
Vagas de orgulho, tormentas de inveja...
A ira desperta brigas e mágoas,
Que muitas vezes põem o barco a perder;
A traição desempenha o seu papel
Deixe-se levar a outro lugar para o seu divertimento.

Mesmo no século XVI o velho tema ainda não havia perdido o seu encanto.

Segurança, sossego e independência: essas são as coisas boas e por elas se quer escapar da corte para se ter uma vida simples, pautada pelo trabalho e pela moderação, em meio à natureza. Esse é o lado negativo do ideal. Porém o lado positivo não é tanto o prazer em trabalhar e a simplicidade em si, e sim o bem-estar do amor natural.

O significado real da pastoral vai um pouco mais além do que um mero gênero literário. Não se trata das descrições da vida pastoril de fato, com seus prazeres simples e naturais, mas de viver conforme seus princípios. Trata-se de uma imitação. Existia uma ficção de que a tranquila naturalidade do amor se concretizava na vida pastoril. Era para lá que se queria fugir, se não na realidade, ao menos em sonho. Muitas vezes o ideal pastoril serviu de remédio para libertar as almas das garras de uma dogmatização e formalização extremas do amor. Desejava-se ardentemente a libertação das exigências opressivas de fidelidade e veneração cavaleiresca, assim como do aparato colorido da alegoria. Também queriam que a realidade se libertasse da crueza, da ganância e dos pecados sociais da vida amorosa. Um amor simples, em meio ao desfrute inocente da natureza, satisfaz facilmente.

Assim parecia ser o grupo de Robin e Marion, de Gontier e Helayne. Eram eles os felizes, os invejáveis; o camponês que fora tão ironizado, por sua vez, torna-se o ideal.

Os séculos finais da Idade Média, no entanto, são tão profundamente aristocráticos e vulneráveis à ilusão bela que o entusiasmo pela vida natural ainda não consegue conduzir a um realismo vigoroso; sua aplicação continua limitada a um adereço artificializado dos costumes cortesãos. Quando a nobreza do século XV representa os papéis de pastor e pastora, o teor de veneração verdadeira da natureza e de admiração da simplicidade e do labor ainda é muito débil. Três séculos mais tarde, quando Maria Antonieta ordenha vacas e faz manteiga no Trianon, o ideal já está preenchido com a seriedade dos fisiocratas: natureza e trabalho se tornaram as grandes divindades adormecidas da época, ainda que a cultura aristocrática continuasse a brincar com todas elas. Por volta de 1870, quando a juventude intelectual russa se mistura com o povo, para viver como os camponeses em prol dos camponeses, nesse momento o ideal adquiriu uma amarga seriedade. Contudo, também ali sua concretização resultou numa desilusão.

Existia uma forma poética que representava a passagem entre o gênero pastoral propriamente dito e a realidade: a *pastourelle*, o poema curto que canta a aventura oportuna do cavaleiro com a menina do campo. Ali o erotismo direto encontrou uma forma nova e elegante para elevá-lo acima do vulgar, mantendo mesmo assim todo o encanto do natural. Poder-se-ia compará-lo a algumas cenas de Guy de Maupassant.

O sentimento será realmente pastoral apenas quando o próprio amante também se vir como pastor. Com isso desaparece qualquer contato com a realidade. Todos os elementos do sistema cortesão do amor são simplesmente transportados para um ambiente pastoril; uma paisagem ensolarada envolta na névoa da música da flauta e na algaravia dos pássaros. É um som alegre, pois mesmo as tristezas do amor,

10.2 Primeira página de *Le Pastoralet*, o poema que fala da disputa entre as casas de Borgonha e Orléans.

os desejos e as queixas, o sofrimento de quem foi abandonado, são incorporados nesse doce som. No gênero pastoral, o erotismo sempre entra em contato com o prazer da natureza, algo imprescindível. Dessa forma, o gênero pastoral passa a ser o campo em que se desenvolve a expressão literária do sentimento da natureza. De início, ele se ocupa menos em descrever a beleza da natureza e mais nos prazeres imediatos proporcionados pelo sol e pelo verão, sombra e água fresca, flores e pássaros. Observação da natureza e descrição surgem apenas em segundo lugar; o objetivo principal continua sendo o sonho amoroso; enquanto subproduto, a poesia pastoril fornece um bocado de realismo gracioso. A descrição da vida no campo em um poema como o "*Le Dit de la pastoure*", de Christine de Pisan, dá início a um gênero.

Uma vez assimilado como ideal da corte, o pastoril se transforma numa máscara. Pode se vestir tudo com a fantasia pastoril. As esferas da imaginação do gênero pastoral e do romantismo cavaleiresco se misturam. Torneios ocorriam com a roupagem de uma peça pastoril. O rei René mantém o seu "desfile da pastora" [*Pas d'armes de la bergère*].

Parece que os contemporâneos realmente viam algo de verdadeiro naquele espetáculo; Chastellain confere um lugar à vida pastoril do rei René entre as "maravilhas do mundo" [*Merveilles du monde*]:

J'ay un roi de Cécille	Eu vi um rei da Sicília
Vu devenir berger	Virar pastor
Et sa femme gentille	E sua nobre mulher
De ce mesme mestier,	Com a mesma profissão.
Portant la pannetière,	Eles levavam a sacola de pão,
La houlette et chappeau,	O cajado e o chapéu,
Logeans sur la bruyère	Moravam no campo
Auprès de leur trouppeau.[18]	Junto de seu rebanho.

Em outro momento, o gênero pastoral servirá para emprestar um jeito poético à sátira política mais caluniosa. Não há criação mais singular do que o longo poema pastoril *Le Pastoralet*.[19] **[10.2]** O autor, partidário dos borguinhões, abordou o assassinato de Luís de Orléans com essa roupagem encantadora para inocentar João sem Medo e aliviar o ódio partidário borguinhão. Léonet é o nome pastoril de João, e Tristifer, o de Orléans; a atmosfera fantasiosa de danças e adornos florais é construída de maneira espantosa; mesmo a batalha de Azincourt teve uma aparência pastoral.[20]

Nas festas cortesãs o elemento pastoral nunca está ausente. Ele era excepcionalmente adequado para pantomimas que, denominadas *entremets*, davam brilho aos banquetes; e era especialmente apropriado para alegorias políticas. A imagem do soberano como pastor e o povo como seu rebanho já penetrara o espírito por um outro lado: os pais da Igreja entendiam que a origem do Estado era uma sociedade pastoral. Os patriarcas haviam vivido como pastores; o papel correto de uma autoridade pública, fosse secular ou espiritual, não era dominar, e sim cuidar.

Seigneur, tu es de Dieu bergier;
Gardes ses bestes loyaument,
Mets les en champ ou en vergier,
Mais ne les perds aucunement,
Pour ta peine auras bon paiement
En bien le gardant, et se non,
A male heure reçus ce nom.[21]

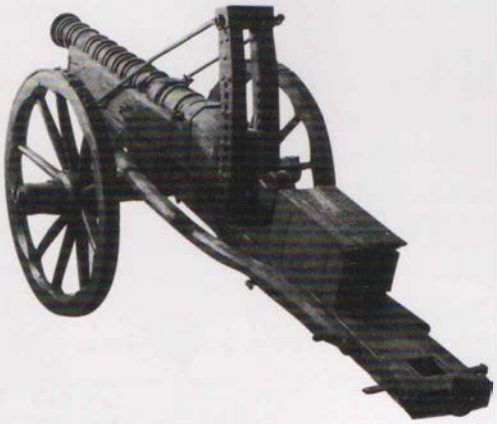
Senhor, és um pastor de Deus;
Protege fielmente os seus melhores,
Conduze-os ao campo ou ao pomar,
Mas não os perca de modo algum,
Serás bem recompensado por teu esforço
Se os guardares bem, e caso não,
Recebeste o nome pastor em má hora.

Nesses versos extraídos de *Lunettes des princes*, de Jean Meschinot, não é mencionada uma imagem pastoral propriamente dita. Contudo, logo que se tentava representar visualmente algo assim, as duas noções, do príncipe como guardião e do pastor simples, automaticamente se juntavam. Um *entremet* numa festa de casamento de Bruges, ano de 1468, exaltava as primeiras soberanas como as "pastoras nobres, que para isso foram as pastoras e guardiãs das ovelhas do lado de cá" [*nobles bergieres qui par cy devant ont esté pastoures et gardes des brebis de pardeça*].[22] Uma peça teatral em Valenciennes, por ocasião do retorno da França de Margarida da Áustria **[10.3]** em 1493, mostrou "totalmente em estilo pastoril" [*le tout en bergerie*] como o país havia se recuperado de sua destruição.[23] Nós todos conhecemos o pastoral político de *De Leeuwendalers*.[24] A representação do rei como pastor também aparece no *Wilhelmus*:[25]

Oirlof mijn arme schapen
Die sijt in grooter noot,
Uw herder sal niet slapen,
Al sijt gij nu verstroyt.

Permiti-me minhas pobres ovelhas
Que em grande necessidade estais,
Vosso pastor não há de dormir,
Mesmo que agora estejais dispersas.

Mesmo na guerra de verdade as pessoas brincavam com a noção do gênero pastoral. Os bombardeios de Carlos, o Temerário, a Granson



10.3 A coroa de Margarida de York, esposa de Carlos, o Temerário.

10.4 Canhão conquistado pelos suíços de Carlos, o Temerário.

são denominados "o pastor e a pastora" [*le berger et la bergère*]. **[10.4]** Quando os franceses debocham, dizendo que os flamengos não passam de pastores, incapazes de realizar o ofício militar, Filipe de Ravenstein parte para o campo de batalha com 24 nobres trajados de pastor, com cajado e cesto de pão.[26]

A representação dos pastores de Belém na encenação de mistérios incluía quase naturalmente os motivos pastorais. Aqui, porém, o caráter sagrado do tema proibia qualquer alusão amorosa, e os pastores precisavam atuar sem as pastoras.[27]

Assim como a fidelidade cavaleiresca forneceu material para uma elegante querela literária ao se posicionar contra as ideias do *Roman de la Rose*, o ideal pastoril também foi tema da disputa. Do mesmo modo, sentia-se que as mentiras eram óbvias demais e era preciso mascará-las. Quão pouco a vida colorida, exagerada, hiperbolicamente artificializada da aristocracia do final do período medieval se assemelhava ao ideal de simplicidade, liberdade e amor fiel, despreocupado em meio à natureza! O tema do *Franc Gontier* de Philippe de Vitri – um tipo da simplicidade da Era de Ouro – ganhou infinitas variações. Todos desejavam a refeição de Franc Gontier na relva, à sombra do arvoredo, com a dama Helayne, seu menu de queijo, manteiga, creme, maçãs, cebolas e pão preto, seu alegre ofício de lenhador, seu espírito de liberdade e despreocupação:

Mon pain est bon; ne faut que nuiz me veste;
L'eaue est saine qu'à boire sui enclin,
Je ne doubte ne tirant ne venin.[28]

Meu pão é bom, ninguém precisa me vestir:
A água que quero beber é boa,
Não temo nem tirano nem veneno.

Às vezes os poetas erravam a mão. O mesmo Eustache Deschamps, que por vezes canta a vida de Robin e Marion e o louvor à simplicidade natural e à vida laboriosa, deplora o fato de a corte dançar ao som da cornamusa, "esse instrumento dos homens selvagens" [*cet instrument des hommes bestiaulx*].[29] Mas foram necessários a sensibilidade muito mais profunda e o ceticismo aguçado de François Villon para que se conseguisse enxergar toda a falsidade desse belo sonho de vida. Há um deboche impiedoso na balada *Les contrediz Franc Gontier*. Cínico, Villon contrapõe a despreocupação do camponês ideal ao seu prato de cebolas "que provocam um hálito forte" [*qui causent fort alaine*], e seu amor sob a roseira à tranquilidade de um pároco gordo que desfruta dos prazeres do amor em um quarto bem mobiliado, com lareira, um bom vinho e uma cama macia. E o pão preto e a água de Franc Gontier? Todos os pássaros daqui até a Babilônia [*tous les oyseaulx d'ici en Babiloine*] não fariam com que Villon passasse por aquilo nem sequer por uma manhã.[30]

Assim como ocorre com o belo sonho de coragem cavaleiresca, é necessário considerar como falsas e mentirosas as outras formas

10.5 Christine de Pisan.

em que a vida amorosa pretendia se transformar em cultura. Nem o ideal idolatrado de fidelidade cavaleiresca casta e nobre, nem a luxúria cruel do *Roman de la Rose*, nem a fantasia fácil e boa da pastoral podiam existir ante a tormenta da própria vida. Essa tormenta soprava de todos os lados. Do lado espiritual, amaldiçoa-se tudo o que vem do amor, pois o sexo é o pecado que perverte o mundo. No fundo do cálice resplandecente do *Roman de la Rose*, o moralista vê toda a borra amarga. "De onde vêm", exclama Gerson, "de onde vêm os bastardos, de onde vêm os assassinatos de crianças, os abortos, de onde vêm o ódio e o envenenamento nos casamentos?"[31]

10.6 Xilogravura do *Quinze joyes de mariage*, c. 1469.

Do lado das mulheres há uma outra queixa. Todas essas formas convencionais do amor são obra masculina. Mesmo quando elas são desfrutadas em formas idealizadas, a cultura erótica é completamente masculino-egoísta. O que mais seria a difamação sempre repetida contra o casamento e as fraquezas da mulher, a infidelidade e a vaidade delas, além de um pretexto para o egocentrismo masculino? A toda essa difamação, tenho apenas uma resposta, diz Christine de Pisan: não foram as mulheres que escreveram os livros.[32] **[10.5]**

Na verdade, nem na literatura erótica, nem na literatura religiosa da Idade Média há muitos rastros a serem descobertos de compaixão genuína em relação à mulher e à sua fraqueza, aos perigos e sofrimentos que o amor lhe ocasiona. A compaixão formalizara-se na ficção do ideal cavaleiresco de libertação da virgem, quando de fato não passava de um estímulo sensual e da satisfação própria. Depois de o escritor de *Quinze joyes de mariage* [Quinze prazeres do casamento] **[10.6]** enumerar todas as fraquezas das mulheres em uma sátira pouco entusiasmada e sutilmente colorida, ele se propõe a também descrever a injustiça para com elas,[33] mas acaba não o fazendo. Se quisermos encontrar a manifestação de uma voz delicada e feminina, será preciso perguntar aos versos da própria Christine:

Doulce chose est que mariage,
Te le puis bien par moy prouver...[34]

O casamento é algo suave,
Posso prová-lo muito bem por mim mesma...

Mas quão fraco ressoa o grito de uma única mulher contra esse coro ridículo, em que a licenciosidade vulgar concordava com o sermão moralista. Existe somente uma distância tênue entre o desprezo da homilia pela mulher e a negação grosseira do amor ideal pela sensualidade prosaica, pela sabedoria da mesa de um bar.

O belo teatro do amor como forma de vida continuava representado no estilo cavaleiresco, no propósito pastoril bem como no artifício da alegoria da rosa, e embora de todos os lados se ouvisse a renúncia a toda essa convenção, mesmo assim essas formas mantiveram o seu valor cultural e de vida muito tempo após o período medieval. Pois, em todas as épocas, existem somente algumas formas com as quais o ideal do amor ainda precisa se vestir.

Notas

1 A. Piaget, *Romania*, XXVII, 1898, p. 63.
2 Deschamps, n. 315, v. III, p. 1.
3 Id., ibid., v. I, p. 161, n. 65, cf. v. I, p. 78, n. 7, p. 175, n. 75.
4 Id., ibid., ns. 1287, 1288, 1289, v. VII, p. 33, cf. n. 178, v. I, p. 313.
5 Id., ibid., n. 240, v. II, p. 71, cf. n. 196, v. II, p. 15.
6 Id., ibid., n. 184, v. I, p. 320.
7 Id., ibid., n. 1124, n. 307, v. VI, p. 41, v. II, p. 213, Lai de franchise.
8 Ver ainda Deschamps, ns. 199, 200, 201, 258, 291, 970, 973, 1017, 1018, 1021, 1201, 1258.
9 Deschamps, op. cit., v. XI, p. 94.
10 *Romania*, XXVII, 1898, p. 64.
11 N. de Clemanges, *Opera*, ed. 1613, *Epistolae*, n. 14, p. 57, n. 18, p. 72, n. 104, p. 296.
12 Joh. de Monasteriolo, Epistolae, Martène & Durand, Ampl. Collectio, v. II, c. 1398.
13 Id., ibid., c. 1459.
14 Alain Chartier, *Œuvres*, Duchesne (ed.), 1617, p. 391.
15 Ver Thuasne, v. I, p. 37, v. II, p. 202.
16 *Œuvres du roi René*, Quatrebarbes (ed.), v. IV, p. 73, cf. Thuasne, v. II, p. 204.
17 Meschinot, ed. 1522, f. 94, por La Borderie, Bibl. de l'Éc. des Chartes, LVI, 1895, p. 313.
18 *Recollection des merveilles*, Chastellain, op. cit., v. VII, p. 200: ver a descrição das Joutes de Saint Inglevert em um poema citado por Froissart, Kervyn (ed.), v. XIV, p. 406.
19 *Le Pastoralet*, Kervyn de Lettenhove (ed.), Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg., v. II, p. 573. Nessa mistura de forma pastoral e significado político, o poeta do *Le Pastoralet* tem seu paralelo em ninguém menos do que Ariosto, que dedica a sua própria composição pastoral à defesa de seu protetor, o cardeal Ippolito d'Este, em relação à conspiração de Albertino Boschetti (1506). A questão do cardeal não era muito melhor do que a de João sem Medo, e a postura de Ariosto, pouco mais simpática do que a do borguinhão desconhecido. Ver G. Bertoni, *L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, 1919, pp. 42, 247.
20 *Le Pastoralet*, p. 215.
21 Meschinot, Les Lunettes des princes, por La Borderie l.c., p. 606.
22 La Marche, op. cit., v. III, pp. 135, 137; ver Molinot, *Recollection des merveilles*, sobre a prisão de Maximiliaan em Bruges: "Les moutons detenterent en son parc le bergier", in *Faictz et dictz*, f. 208 ss.
23 Molinet, v. IV, p. 389.
24 *Leeuwendalers*. Peça de um ato de Joost van den Vondel (1587-1679), dramaturgo e escritor holandês. [N.E.]
25 O hino nacional holandês. [N.E.]
26 Molinet, v. I, pp. 190, 194; v. III, p. 138; ver Juvenal des Ursins, op. cit., p. 382.
27 Ver Champion, *Histoire poétique du XVe siècle*, v. II, p. 173.
28 Deschamps, op. cit., v. II, p. 213, Lay de franchise; ver. Chr. de Pisan, "Le dit de la Pastoure", "Le Pastoralet", "Roi René", "Regnault et Jehanneton", "Martial d'Auvergne", "Vigilles du roi Charles VII" etc. etc.
29 Deschamps, op. cit., n. 923, cf. v. XI, p. 322.
30 Villon, Longnon (ed.), p. 83.
31 Gerson, *Opera*, v. III, p. 302.
32 *L'Epistre au dieu d'amours*, v. II, p. 14.
33 *Quinze joyes de mariage*, p. 222.
34 *Œuvres poétiques*, v. I, p. 237, n. 26.

11

A imagem da morte

Nenhuma época impôs a toda a população a ideia da morte continuamente e com tanta ênfase quanto o século XV. Ininterruptamente, o chamado do *memento mori* [lembrança da morte] ressoa pela vida. Em seu *Levensrichtsnoer voor de edelman*, o livro de conselhos para o homem nobre, Dionísio Cartuxo adverte: "E ao deitar-se na cama, ele reflete que agora o faz por si mesmo, mas em breve o seu corpo será deitado por outros na sepultura".[1] Anteriormente, a religião também havia pregado seriamente a constante preocupação com a morte, no entanto os tratados religiosos do começo da Idade Média atingiam apenas aqueles que já tinham se retirado do mundo. Foi só a partir do surgimento das ordens mendicantes que a pregação popular tornou-se larga, a advertência se estendeu a um coro ameaçador que ressoava pelo mundo com a persistência do tema de uma fuga. Por volta do fim do período medieval, à palavra do pregador juntou-se uma nova forma de representação: a gravura em madeira, que encontrou o seu caminho em todos os círculos da sociedade. Esses dois meios de expressão de massa, a pregação e a gravura, podiam reproduzir a ideia da morte com um conceito muito simples, direto e real, de forma nítida e violenta. Toda a meditação sobre a morte feita pelos religiosos dos tempos antigos condensava-se agora numa imagem superficial, primitiva, popular e lapidar, e sob essa forma, em palavras e figuras, a ideia foi apresentada às massas. Essa imagem da morte foi capaz de assimilar somente um elemento do grande número de concepções relacionadas à morte: a noção de perecibilidade. É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração.

Eram três os temas que forneciam a melodia para aquele eterno lamento sobre o final de toda a glória terrena. Primeiro havia o motivo que perguntava: onde estavam todos aqueles que outrora encheram o mundo com a sua glória? Depois havia o tema da visão

11.11 A Dança da Morte no coro da igreja de São Roberto em La Chaise-Dieu. De cima para baixo e da esquerda para a direita:
1. O papa, o imperador, o cardeal, o rei e o arcebispo.
2. O arcebispo, o cavaleiro, o bispo e o nobre.
3. A abadessa, o negociante, a dama da nobreza, a megera e o irmão laico.

horripilante da decomposição de tudo aquilo que um dia fora beleza humana. Por fim, o motivo da dança macabra, a morte que arrasta consigo as pessoas de qualquer profissão, de qualquer idade.

Comparado ao horror angustiante dos dois últimos motivos, o primeiro deles – onde está toda a glória de outrora? – não passava de um suspiro breve e elegíaco. Ele é extremamente antigo e encontra-se espalhado por todo o mundo cristão e islâmico. Descende do paganismo grego, e os pais da Igreja o conhecem; ele é encontrado em Hafiz; Byron ainda o perpetua.[2] Na Idade Média tardia, no entanto, ele é especialmente popular. Encontram-se indicações dele nos hexâmetros de rima pesada do monge cluniacense Bernardo de Morlay, por volta de 1140:

Est ubi gloria nunc Babylonia? nunc ubi dirus
Nabugodonosor, et Darii vigor, illeque Cyrus?
Qualiter orbita viribus incita
[praeterierunt,
Fama relinquitur, illaque figitur, hi putruerunt.
Nunc ubi curia, pompaque Julia? Caesar
[abisti!
Te truculentior, orbe potentior ipse fui
[sti.

.....

Nunc ubi Marius atque Fabricius inscius auri?
Mors ubi nobilis et memorabilis actio Pauli?
Diva phillippica vox ubi coelica nunc
[Ciceronis?
Pax ubi civibus atque rebellibus ira
[Catonis?
Nunc ubi Regulus? aut ubi Romulus, aut ubi Remus?
Stat rosa pristina nomine, nomina nuda
[tenemus.[3]

Onde está a sua glória agora, Babilônia, onde está
O terrível Nabucodonosor, e a força de Dario e a de Ciro?
Passaram, como roda violentamente posta em
[movimento,
Restou a fama, que ficou firme, eles apodreceram.
Onde está agora o tribunal, e a procissão juliana? Foste
[embora, César!
Foste o mais sedento de sangue e mais poderoso que o
[mundo.

.....

Onde estão agora Mário e Fabrício, que o ouro não conhecia?
Onde está a morte honrada, e o feito memorável de Paulo?
Onde está agora a filípica divina [Demóstenes], e a voz
[celestial de Cícero?
Onde está a paz de Catão para os cidadãos, e a ira para os
[rebeldes?
Onde está Régulo agora? ou Rômulo? ou Remo?
A rosa [Roma] de ontem existe como nome, meros nomes
[conservamos.

Ele é novamente ouvido na poesia franciscana do século XIII, com menos rigor, em versos que, embora tenham uma estrutura mais curta, ainda assim mantêm o som do hexâmetro rimado. Jacopone da Todi, o "bufão de Deus" [*joculator Domini*], foi muito provavelmente o poeta das estrofes a seguir, sob o título "*Cur mundus militat sub vana gloria*" [Por que o mundo entra em guerras por glória vã]:

Dic ubi Salomon, olim tam nobilis
Vel Sampson ubi est, dux invincibilis,
Et pulcher Absalon, vultu mirabilis,
Aut dulcis Jonathas, multum amabilis!
Quo Cesar abiit, Celsus imperio!
Quo Dives splendidus totus in
[prandio!
Dic ubi Tullius, clarus eloquio,
Vel Aristoteles, summus ingenio?[4]

Diga, onde está Salomão, outrora tão nobre
Ou Sansão, o líder invencível, onde está?
E o belo Absalão, de rosto maravilhoso,
Ou o terno Jonas, muito afável?
Para onde foi César, alto no poder supremo?
Para onde foi o famoso rico (Crasso), totalmente absorvido
[na refeição?
Diga onde está Túlio (Cícero), famoso pela eloquência
Ou Aristóteles, o sumo da razão?

Deschamps retoma várias vezes esse mesmo tema. Gerson adapta-o em um sermão. Dionísio Cartuxo, no seu tratado "Sobre as quatro últimas coisas" [*De Quatuor hominum novissimis*]. Chastellain o desenvolve no longo poema "O espelho da morte" [*Le Miroir de Mort*], para não mencionar outros.[5] **[11.1]** Villon consegue imprimir nele um novo acento de doce melancolia na *Ballade des dames du temps jadis*, com o refrão:

Mais où sont les neiges d'antan?[6]

E onde estão as neves dos anos?

Em seguida ele salpica o tema com ironia na balada dos nobres, na qual, depois de refletir sobre reis, papas e soberanos de sua época, ocorre-lhe:

Helas! et le bon roy d'Espaigne
Duquel je ne sçay pas le nom![7]

Ai de mim ! E o bravo de Espanha,
Do qual nem mais recordo o nome?

O comportado cortesão Olivier de la Marche jamais teria se permitido fazer essa piada, visto que ele, em seu "Adorno e triunfo das mulheres" [*Parement et triumphe des dames*], à luz desse tema conhecido, lamenta todas as soberanas falecidas de seu tempo.

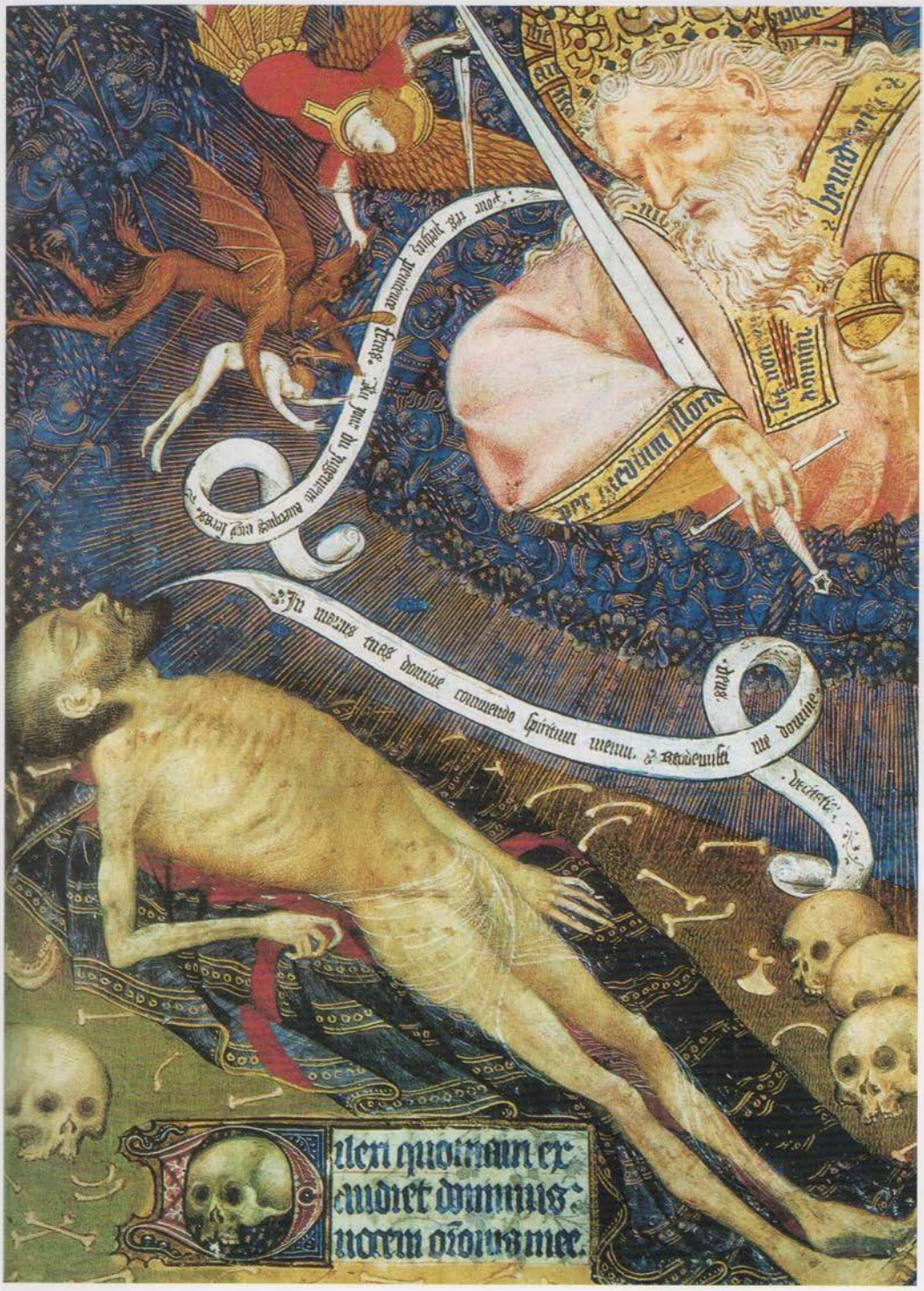
O que restou de toda essa beleza e glória humanas? Lembranças, um nome. Mas a melancolia desse pensamento não é suficiente, dada a necessidade de um intenso calafrio diante da face da morte. Portanto o tempo chama a atenção para um medo mais visível, a perecibilidade a curto prazo: o apodrecimento do corpo.

O espírito do homem medieval que renuncia ao mundo sempre apreciou demorar-se junto ao pó e aos vermes: nos tratados religiosos sobre o desprezo do mundo, todos os horrores da decomposição já tinham sido evocados. Mas a elaboração dos detalhes só vem mais tarde. Só por volta do final do século XIV as artes plásticas se

11.1 Georges Chastellain, *Le Miroir de Mort*.

11.2 O cadáver em putrefação na estatuária: os restos mortais do cardeal Lagrange.

11.3 A morte na presença de Deus. Miniatura do livro de época de Rohan.


In manus tuas domine commendo spiritum meum. & Redemisti me domine
Dilexi quoniam ex
audiet dominus:
uocem oīonis mee.

apropriam desse motivo;[8] um certo grau de habilidade na expressão realista era necessário para dar a forma apropriada à escultura ou à pintura, e essa capacidade foi atingida por volta de 1400. Ao mesmo tempo, o motivo da literatura religiosa espalha-se para a literatura popular. Até muito tarde no século XVI as lápides serão ornadas com imagens repugnantes de cadáveres nus e apodrecendo, com mãos e pés crispados e as bocas abertas, com os vermes se retorcendo nas entranhas. **[11.2 e 11.3]** O pensamento se demora frente a esse espetáculo horroroso. Não é estranho que eles não ousem dar um passo adiante para ver como também esse apodrecimento outra vez se desfaz, transformando-se em terra e flores?

É realmente o pensamento religioso que se envolve tanto assim na rejeição ao lado terreno da morte? Ou será a reação de uma sensualidade intensa demais que somente assim pode despertar de seu atordoamento da sede de viver? Ou será o pavor da vida, muito impregnado na época, e a disposição de frustração e desânimo de quem lutou e venceu, preferindo agora se render completamente ao que é transcendente, mas que mesmo assim ainda está tão perto de tudo que é paixão terrena? Todos aqueles elementos da sensibilidade estão inseparavelmente unidos nessa manifestação da ideia da morte.

Medo da vida: a negação da beleza e da felicidade porque desgraças e sofrimento estão ligados a elas. Há uma semelhança incrível entre a expressão indiana antiga, a saber budista, e a expressão cristã medieval desse sentimento. Também ali é encontrada essa aversão por velhice, doença e morte, também ali o exagero dos detalhes do apodrecimento. O monge de Cluny achava que estava certo quando mostrava a superficialidade da beleza física. "A beleza do corpo existe apenas na pele. Pois se as pessoas vissem o que há sob a pele, assim como acontece ao lince da Beócia, que vê as entranhas, sentiriam calafrios ante a visão de uma mulher. Toda aquela graça consiste em mucosidades e em sangue, em humores e bile. Se alguém pensar naquilo que se oculta nas narinas, naquilo que se oculta na garganta e naquilo que se oculta no ventre, sempre o achará imundo. E se nós, nem mesmo com as pontas dos dedos, conseguimos tocar o muco ou os excrementos, como podemos querer abraçar o próprio saco dos excrementos?"[9]

O desanimado refrão de desprezo pelo mundo estava havia muito registrado em mais de um tratado, mas sobretudo naquele de Inocêncio III, *De contemptu mundi* [Acerca do desprezo do mundo], o qual parece ter conseguido maior difusão somente no final da Idade Média. É de

se admirar que esse estadista poderoso e próspero, sentado no trono de São Pedro, envolvido em tantos assuntos e interesses terrenos, tenha sido, em seus primeiros anos no ofício, o autor de tal vilipêndio à vida. "A mulher concebe com imundície e fedor, ela dá à luz com tristeza e dor, amamenta com angústia e labor, ela cuida com medo e temor" [*Concipit mulier cum immunditia et fetore, parit cum tristitia et dolore, nutrit cum angustia et labore, custodit cum instantia et timore*].[10] As alegrias da maternidade não tinham então nenhum valor? "Quem alguma vez já passou um único dia inteiramente agradável... sem que se sentisse ofendido com um único olhar, um único ruído ou um único golpe?" [*Quis unquam vel unicam diem totam duxit in sua delectatione jucundam... quem denique visus vel auditus vel aliquis ictus non offenderit?*].[11] Era sabedoria cristã ou não passava do resmungar de uma criança mimada?

Sem dúvida nenhuma, há nisso tudo um espírito de tremendo materialismo que não podia suportar a ideia do fim da beleza sem duvidar da própria. E note como (mais na literatura, não tanto nas artes plásticas) se lamenta especialmente a beleza feminina. Aqui, mal há um limite entre a advertência religiosa, pensando na morte e na transitoriedade do terreno, e o arrependimento da velha amante sobre a perda da beleza, que ela já não pode mais oferecer.

Temos um exemplo em que a advertência edificante ainda se situa em primeiro plano. No convento dos celestinos em Avignon, antes da revolução, existia um quadro que a tradição atribuía ao próprio fundador artístico do mosteiro, o rei René. Ele representava um cadáver feminino em pé, com um penteado gracioso, envolto em sua mortalha; os vermes devoravam o corpo. As primeiras estrofes da inscrição rezam:

Une fois sur toute femme belle
Mais par la mort suis devenue telle.
Ma chair estoit très belle, fraische et tendre,
Or est-elle toute tournée en cendre.
Mon corps estoit très plaisant et très gent,
Je me souloye souvent vestir de soye,
Or en droict fault que toute nue je soye.
Fourrée estois de gris et de menu vair,
En grand palais me logeois à mon vueil,
Or suis logiée en ce petit cercueil.
Ma chambre estoit de beaux tapis ornée,
Or est d'aragnes ma fosse environnée.[12]

Já fui a mais bela das mulheres,
Mas graças à morte fiquei assim.
Minha carne era muito bela, fresca e macia,
Agora está toda transformada em cinzas.
Meu corpo era muito encantador e muito formoso,
Muitas vezes costumava vestir-me em sedas.
Agora, como é o certo, devo ficar totalmente nua.
Trajava peles de cor cinza e forro branco,
Morava como queria, num grande palácio,
Agora moro neste pequeno sarcófago.
Meu quarto era decorado com belos tapetes,
Agora minha cova é rodeada por aranhas.

O fato de que essas advertências tiveram o efeito desejado é comprovado pela lenda que surge mais tarde, segundo a qual o próprio artista em carne e osso, o amante da vida e da beleza por excelência, teria visto a sua amada no túmulo três dias após ter sido sepultada, e então a pintou.

A disposição muda um pouco na direção da sensualidade mundana quando o alerta da perecibilidade não é ilustrado por um horrendo cadáver de outrem, mas sim pelos corpos dos vivos, que agora ainda são belos, mas logo serão comida para os vermes. Olivier de la Marche fecha seu alegórico e edificante poema sobre a vestimenta feminina "*Le parement et triumphe des dames*" [O ornamento e o triunfo das damas] com a Morte, que repreende toda beleza e vaidade:

Ces doulx regards, ces yeulx faiz pour plaisance,
Pensez y bien, ils perdront leur clarté,
Nez et sourcilz, la bouche d'eloquence
Se pourriront...[13]

Esses olhares meigos, os olhos feitos para o prazer,
Pensem bem, eles hão de perder a sua limpidez,
Nariz e sobrancelhas, a boca eloquente,
Hão de apodrecer...

Até aqui trata-se de um honesto *memento mori*. Mas aponta imperceptivelmente para um lamento penoso, mundano e egoísta sobre as desvantagens da velhice:

Se vous vivez le droit cours de nature
Dont LX ans est pour ung bien grant nombre,
Vostre beaulté changera en laydure,
Vostre santé en maladie obscure,
Et ne ferez en ce monde que encombre.
Se fille avez, vous luy serez ung umbre,
Celle sera requise et demandée,
Et de chascun la mère habandonnée.[14]

Se viverdes o curso normal da natureza,
Do qual sessenta anos é um número bem grande,
Vossa beleza em feiura se transformará,
Vossa saúde, em doença obscura,
E não haveis de passar de um peso neste mundo.
Se uma filha tiverdes, dela sereis uma sombra,
Ela será procurada e requisitada,
E a mãe de cada um será abandonada.

Todo o sentido pio e edificante está distante quando Villon compõe as baladas em que "a bela armeira" [*la belle heaulmièr*], no passado uma famosa cortesã parisiense, compara os seus outrora irresistíveis encantos com a triste decadência de seu corpo velho.

Qu'est devenu ce front poly,
Ces cheveulx blons, sourcils voultiz,
Grant entroel, le regart joly,

Que se fez de fronte tão lisa,
Louros cabelos, arcocílios,
Claro intercílio, olhos de riso,

Dont prenoie les plus soubtilz;
Ce beau nez droit, grant ne petiz,
Ces petites joinctes oreilles,
Menton fourchu, cler vis traictiz
Et ces belles levres vermeilles?

.....

Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcilz cheuz, les yeuls estains...[15]

Que enredavam os mais sutis;
Médio em talhe, um reto nariz,
Bem pequenas, juntas orelhas,
Queixo em cova, claro o matiz
E essa bela boca vermelha?

.....

Fronte enrugada, cabelos cinza,
Sobrancelhas caídas, olhos baços

A forte aversão pela putrefação do corpo terreno explica o grande valor que se atribuía aos corpos intactos de alguns santos, como Santa Rosa de Viterbo. Uma das glórias mais preciosas de Maria foi o fato de seu corpo ter sido poupado da decomposição terrena em virtude de ter ascendido aos céus.[16] **[11.4]** Aqui trata-se fundamentalmente de um espírito materialista que não conseguia se livrar do pensamento voltado para o corpo. É o mesmo espírito que se manifesta no cuidado especial com que se preparam alguns cadáveres. Existia um hábito

11.4 Albert Bouts, Ascensão de Maria.

de, imediatamente após o falecimento de uma pessoa estimada, retocar os traços do rosto para que não houvesse nenhum sinal visível de putrefação antes do enterro.[17] O corpo de um pregador da seita herética dos turlupinos, que falecera na prisão em Paris antes da sentença, foi mantido por quatorze dias em um tonel com cal, pois assim poderia ser queimado junto com outro herético vivo.[18] Amplamente difundida, no caso de cadáveres de pessoas importantes falecidas longe de onde moravam, era a prática de cortá-los em pedaços e cozinhá-los durante o tempo necessário para que a carne se soltasse dos ossos, que em seguida eram limpos e remetidos em uma mala para que pudessem ser enterrados solenemente, enquanto as entranhas e a carne eram enterradas no local da morte. **[11.5]** Nos séculos XII e XIII isso estava tão em voga que alguns bispos e vários reis tiveram esse tratamento.[19] Em 1299, e novamente em 1300, o papa Bonifácio VIII proíbe terminantemente a prática, por ser um "abuso de detestável barbárie, a partir da qual alguns fiéis mantêm um costume horrendo" [*detestandae feritatis abusus, quem ex quodam more horribili nonnulli fideles improvide prosequuntur*]. Não obstante, ainda no século XIV, houve em algumas ocasiões a liberação papal da prática, e, no século XV, o costume ainda era honrado pelos ingleses na França. Os corpos de Eduardo de York e Michael de la Pole, conde de Suffolk, ingleses da alta aristocracia mortos em Azincourt, receberam esse tratamento.[20] O mesmo aconteceu com o próprio Henrique V e com William Glasdale, que se afogou durante a libertação de Orléans por Joana d'Arc, e também com um sobrinho de Sir John Fastolfe, que morreu no cerco a Saint Denis em 1435.[21]

11.5 Lápide sobre o coração de Enguerrand VII, Senhor de Coucy. Morto na guerra contra os turcos, seu coração foi enterrado no convento dos celestinos em Soisson, fundado por ele próprio.

A figura da Morte havia séculos aparecia nas representações plásticas e literárias sob mais de uma forma: como cavaleiro apocalíptico arremessando-se intempestivo sobre um grupo de pessoas jogadas no chão, como megera com patas de morcego estendidas para baixo, como no Campo Santo em Pisa, o esqueleto com a foice, ou com o

arco e flecha, por vezes indo em uma carruagem puxada por bois ou ainda montada num boi ou numa vaca.[22] Porém a figura personificada da Morte não satisfazia a fantasia. [11.6]

No século XIV surge a maravilhosa palavra *macabre*, ou como ela soava originalmente: *Macabré*. "Eu fiz a dança de Macabré" [*Je fis de Macabré la dance*], diz o poeta Jean Le Fèvre em 1376. Trata-se de um nome próprio, seja qual for a tão discutida etimologia da palavra.[23] Foi só bem mais tarde que se extraiu de "*La danse macabre*" o adjetivo que para nós adquiriu uma nuance de significado tão nítido e próprio, a ponto de com ele podermos marcar toda a visão da morte do fim do período medieval. A concepção *macabre* de morte na nossa época ainda pode ser encontrada sobretudo em cemitérios de aldeias, onde se ouve o seu eco em versos e imagens. No final da Idade Média, ela se tornara uma importante concepção cultural. À ideia da morte mesclou-se um elemento novo, fantástico e hipnotizante, um calafrio que brotou da área consciente do gélido pavor fantasmagórico e de terror frio. O conceito religioso onipotente transformou-o imediatamente em moral, convertendo-o em *memento mori*, mas gostava de usar toda a sugestão horripilante que o caráter espectral da imagem trazia consigo.

11.6 A Morte montada em uma vaca. Iluminura no Missal de van Amiens (vide nota 22).

11.7 As três mortas e as três vivas. Miniatura francesa do século XIII.

11.8 As três vivas e as três mortas do livro de salmos de Bonne de Luxemburgo.

Em torno da dança macabra agrupam-se algumas ideias afins em relação à morte, igualmente apropriadas para serem usadas como elemento de advertência e terror. O conto dos três mortos e dos três vivos antecede a imagem da *danse macabre*.[24] **[11.7 e 11.8]** Já no século XIII, ele surge na literatura francesa: três jovens da nobreza encontram subitamente três mortos hediondos que lhes contam sobre a própria glória terrena e os alertam para o rápido fim que os aguarda. As figuras emocionantes no **[11.9]** Campo Santo de Pisa compõem a apresentação mais antiga do tema na arte formal; o duque de Berry, em 1408, fez com que o tema fosse representado nas esculturas do portal da igreja dos Inocentes de Paris, porém elas se perderam. Mas as miniaturas e as gravuras em madeira tornam o tema de domínio público no século XV, e ele também se encontra disseminado em pinturas murais.

A representação dos três mortos e dos três vivos constitui o elo que liga a imagem repugnante da decadência ao pensamento, transformado em uma imagem na dança macabra, segundo o qual: todos são iguais perante a morte. O desenvolvimento desse motivo na história da arte pode ser mencionado aqui apenas de passagem. Parece que a França também é o país de origem da dança macabra. Mas como

11.9 Detalhes da pintura do inferno, Pisa, Campo Santo.

ela surgiu? Foi como um espetátculo verdadeiramente encenado ou como uma imagem? Sabe-se que a tese de Emile Mâle, que considerava que os temas nas artes plásticas do século XV costumavam ser emprestados das performances dramáticas, não passou incólume às críticas, de modo geral. No que diz respeito à dança macabra, contudo, talvez devesse ser feita uma exceção; aqui a encenação de fato precedeu a imagem gráfica. Em todo caso, mais cedo ou mais tarde, a dança macabra foi tanto interpretada como pintada e gravada. O duque da Borgonha fez com que ela fosse representada em 1449, na sua residência em Bruges.[25] Quem dera pudéssemos ter alguma ideia da natureza de tal espetáculo: as cores, os movimentos, o deslizar de luzes e sombras sobre as pessoas que estão dançando, haveríamos de compreender ainda melhor o verdadeiro horror que a dança macabra infligia aos ânimos, melhor do que nos fazem compreender as xilogravuras de Guyot Marchant e de Holbein.

É quase certo que as xilogravuras com que o impressor parisiense Guyot Marchant ornamentou a primeira edição da *Danse macabre* em 1485 foram emprestadas da dança macabra mais famosa de todas, **[11.10]** aquela que, desde o ano de 1424, cobria o muro da galeria do Cemitério

11.10 A morte não perdoa bispo nem nobre. Detalhes da dança macabra de Guyot Marchant, *La Danse Macabre*, Paris, 1485.

dos Inocentes em Paris. As inscrições sob a pintura, preservadas na edição de 1485, talvez se baseiem no poema perdido de Jean Le Fèvre, que por sua vez deve ter seguido um original em latim. Seja como for, a dança macabra do Cemitério dos Inocentes, desaparecida no século XVII devido à demolição da galeria, foi a imagem mais popular da morte que a Idade Média conheceu. Dia após dia, no singular e macabro local de encontros que constituía o Cemitério dos Inocentes, milhares de pessoas admiraram as figuras simples, leram os versos inteligentes, em que cada estrofe terminava com um provérbio conhecido, consolaram-se com a igualdade de todos na morte e tremeram perante o fim. Em nenhum outro lugar aquela morte de caráter simiesco podia estar tão em casa, ela, que rindo com todos os os dentes, com os passos enferrujados de um velho mestre de dança, arrasta consigo o papa, o imperador, o nobre, o trabalhador, o religioso, a criança pequena, o louco e todas as profissões e posições sociais. As xilogravuras de 1485 provavelmente reproduzem apenas parte da impressão que causava o famoso mural. As vestimentas das figuras provam que elas não foram uma cópia fiel da obra de 1424. Para que se possa ter uma ideia aproximada do efeito da dança macabra do Cemitério dos Inocentes, dever-se-ia observar a dança da igreja de La Chaise-Dieu,[26] **[11.11]** onde o fantasmagórico é ainda mais intensificado pelo estado semiacabado da pintura.

O cadáver, que retorna quarenta vezes para buscar os vivos, não é a Morte, na verdade, mas sim um morto. Os versos chamam a figura de *Le mort* (na dança macabra, no feminino *La mort*); trata-se de uma dança "dos mortos" [*danse des morts*], não "da Morte" [*de la Mort*].[27] Aqui

também não se trata de um esqueleto, mas de um corpo ainda não completamente descarnado, com o ventre oco aberto. Só por volta de 1500 a figura do grande dançarino passa a ser um esqueleto, como o conhecemos em Holbein. Nesse meio-tempo, da ideia de um e mortífero sósia desconhecido condensou-se a noção de que a Morte tirava vidas pessoalmente. "*Yo soy la Muerte cierta a todas criaturas*", é como começa a impressionante dança macabra espanhola do final do século XV.[28] Na dança macabra mais antiga, o infatigável dançarino ainda é o próprio vivo, como deverá ser no futuro próximo, uma angustiante duplicação de sua pessoa, a imagem que ele vê no espelho; e não, como querem alguns, um morto de mesma posição social e valor que partiu antes. "Sois vós mesmos", dizia ao espectador a horrível visão, e é justamente isto que dava à dança macabra a sua força mais horripilante.

Também no afresco que decorava a abóbada do monumento tumular do rei René e de sua esposa Isabel na catedral de Angers, ainda era o próprio rei que estava sendo representado. **[11.12]** Via-se um esqueleto (teria sido ele um cadáver, anteriormente?) vestindo um longo manto, sentado num trono dourado, que com os pés chutava para longe mitras, coroas, um globo terrestre e livros. A cabeça apoiava-se na mão ressecada, que tentava sustentar a coroa vacilante.[29]

11.12 Desenho de 1710 do monumento tumular desaparecido do rei René na igreja de Saint Maurice, em Angers.

A dança macabra original mostrava apenas homens. A tentativa de ligar a advertência sobre a perecibilidade e a vaidade das coisas terrenas à lição da igualdade social naturalmente trouxe os homens ao primeiro plano, por serem os detentores dos ofícios e valores sociais. A dança macabra não era somente uma advertência piedosa, mas também uma sátira social, e existe uma leve ironia nos versos que a acompanham. O mesmo Guyot Marchant, como sequência de sua edição, apresenta uma dança macabra feminina com versos de Martial d'Auvergne. O desenhista desconhecido das xilogravuras não esteve à altura do modelo fornecido pela edição anterior: sua originalidade se resume à figura do esqueleto cujo crânio é envolvido por uns poucos cabelos de mulher. **[11.13]** No texto da dança macabra feminina reaparecem imediatamente aquele elemento sensual e o tema da beleza que fenece. Como poderia ter sido diferente? Não havia nem quarenta ofícios e dignidades femininas a serem citados; com as posições mais importantes, como rainha, mulher da nobreza etc., algumas funções de Estado ou espirituais, como abadessa e freira, e algumas atividades, como mercadora, padeira etc., logo a lista se esgotava. O resto podia ser simplesmente completado considerando-se a mulher nos diversos estados da própria vida feminina: virgem, amada, noiva, recém-casada, grávida. E da mesma forma também aqui há novamente a queixa de prazer e beleza perdidos ou nunca desfrutados, que faz o tom do *memento mori* soar ainda mais estridente.

11.13 A morte das mulheres. Detalhe da Dança Macabra de Guyot Marchant, *La Danse Macabre*, Paris, 1485.

11.14 Aelbert Ouwater. *O despertar de Lázaro*.

Ainda faltava uma imagem na representação assustadora do ato de morrer: aquela da própria hora da morte. O susto diante desse momento não podia ser impregnado de forma mais vívida no espírito do que com a lembrança de Lázaro: este, após a sua ressurreição, só conhecera o triste pavor diante da morte, que já sofrera uma vez. **[11.14]** E se uma pessoa correta já precisava temer a morte dessa maneira, o que dizer de um pecador?[30] A visão da agonia era a primeira das *Quatuor hominum novissima* [Quatro últimas coisas], sobre as quais cabe ao homem refletir continuamente: morte, juízo final, céu e inferno.

Destarte, elas faziam parte das noções do outro mundo. Por enquanto trata-se apenas da ideia da morte física em si. Estreitamente relacionado ao tema das "quatro últimas coisas" está a *Ars moriendi*, **[11.15]** uma criação do século XV, que tal como a dança da morte teve um efeito mais amplo como parte do pensamento devoto por meio da impressão de livros e xilogravuras. Ela trata das cinco tentações com as quais o diabo importuna o moribundo: a dúvida na fé, o desespero com relação aos seus pecados, a ligação com os bens terrenos, a falta de esperança em relação ao próprio sofrimento e finalmente o orgulho da própria virtude. A cada vez surge um anjo para repelir os ataques de Satã com o seu conforto. A descrição da própria agonia era um tema antigo da literatura espiritual; nela se reconhecem continuamente as mesmas imagens.[31]

11.15 *Ars moriendi* ou a arte de morrer: um paciente terminal dá um chute em seu médico.

Chastellain, em seu *Miroir de Mort*,[32] resumiu todos os motivos aqui tratados. Ele começa com a narrativa emocionante que, embora estilisticamente prolixa, acerta em cheio quanto a seu efeito. A amada moribunda o chama para junto de si e com uma voz entrecortada lhe diz:

Mon amy, regardez ma face.
Voyez que fait dolante mort
Et ne l'oubliez désormais;
C'est celle qu'aimiez si fort;
Et ce corps vostre, vil et ort,
Vous perderez pour un jamais;
Ce sera puant entremais
A la terre et à la vermine:
Dure mort toute beauté fine.

Meu amor, vê minha face,
Vê o que a triste morte faz,
E não te esqueças jamais.
Esta é aquela que tanto amaste,
E este é o seu corpo, feio e sujo,
Que para sempre perderás;
Será uma sobremesa fedorenta
Para a terra e os vermes:
A dura morte é o fim de toda a beleza.

Isso induz o poeta a compor um "Espelho da morte" [*Miroir de Mort*]. Primeiro ele desenvolve o tema "Onde estão os grandes da terra agora?", e ele o faz de maneira prolixa, um tanto professoral, sem nada da leve melancolia de Villon. Segue-se então algo como uma primeira tentativa de uma dança macabra, mas sem força ou imaginação. Por fim ele compõe as rimas da *Ars moriendi*. Aqui está a sua descrição da agonia:

Il n'a membre ne facture
Qui ne sente sa pourreture,
Avant que l'esperit soit hors,
Le coeur qui veult crevier au corps
Haulce et souliève la poitrine
Qui se veult joindre à son eschine.
– La face est tainte et apalie,
Et les yeux treilliés en la teste.
La parolle luy est faillie,
Car la langue au palais se lie.
Le poulx tressault et sy halette.
.....
Les os desjoindent à tous lez;
Il n'a nerf qu'au rompre ne tende.[33]

Não há membro ou parte
Que não sinta sua decomposição,
Antes mesmo que a alma tenha ido.
O coração no corpo quer explodir
Ergue o peito.
Que quer se unir à espinha dorsal.
– A face está pálida, sem cor.
E os olhos velados na cabeça.
A fala se foi,
Pois a língua está grudada no céu da boca.
O pulso está inquieto, e ele arfa.
.....
Os ossos se esparramam,
Nenhum nervo que não se estenda até romper.

Villon conclui tudo isso numa meia estrofe, muito mais emocionante.[34] Mesmo assim reconhece-se nos dois um modelo comum.

La mort le fait fremir, pallir,
Le nez courber, les vaines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes et nerfs croistre et estendre.

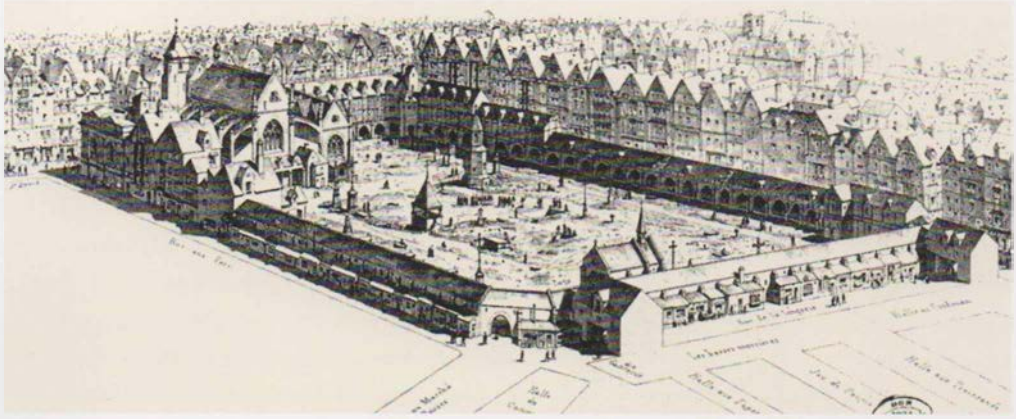
Com a morte, treme e empalidece,
A veia engrossa, o nariz curva
Incha o pescoço, o corpo amolece,
Junta e nervos, tudo se turva.

E mais uma vez aquele pensamento sensual, latente em todas essas descrições:

Corps femenin, qui tant est tendre,
Poly, souef, si precieux,
Te fauldra il ces maulx attendre!
Oy, ou tout vif aller es cieulx.

Corpo femíneo, suave curva
Tão preciso, polido e liso
A tais males também se encurva
Sim. Ou vi vivo ao Paraíso.

Nenhum outro lugar reunia todas as coisas que chamavam a atenção para a morte de forma tão evocativa quanto o Cemitério dos Inocentes em Paris. Ali o espírito sentia o calafrio do macabro em sua plenitude. Tudo nesse lugar contribuía para dar a sombria santidade e o horror colorido que o período final da Idade Média desejava tão intensamente. Já os santos, aos quais a igreja e o cemitério eram consagrados, as crianças inocentes que haviam sido mortas no lugar de Cristo, com seu martírio lamentável, denunciavam aquela compaixão

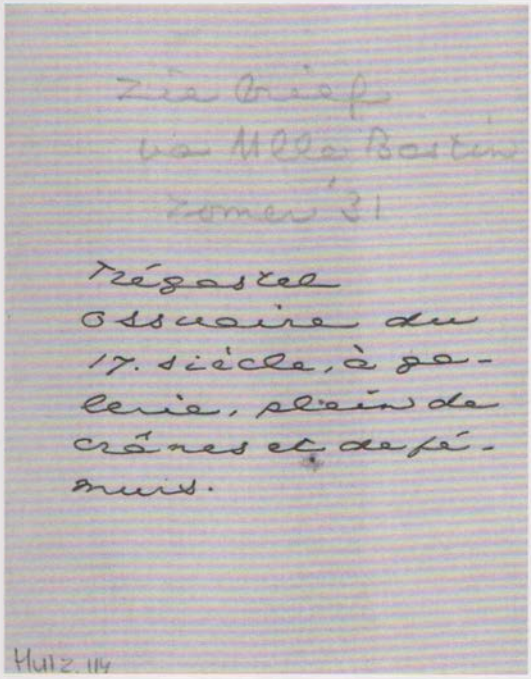


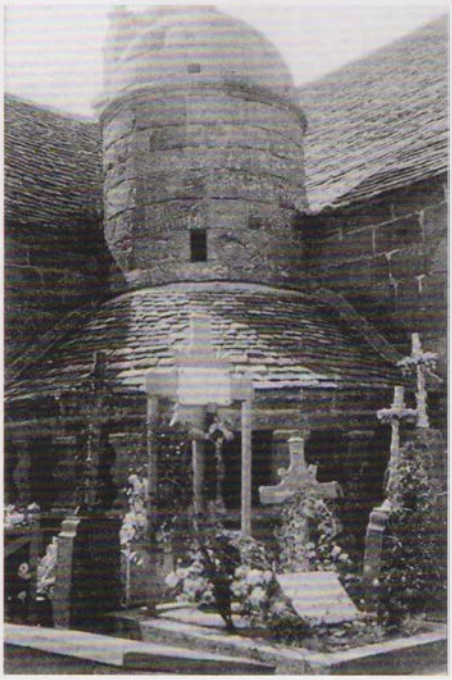
cruel e sangrenta que era o deleite da época. Foi justamente nesse século que a veneração das Crianças Inocentes veio com força para o primeiro plano. Possuía-se mais do que uma relíquia dos meninos de Belém: Luís XI ofereceu à igreja a elas consagrada em Paris "um inocente inteiro" [*un Innocent entier*], fechada dentro de um enorme relicário de cristal.[35] O Cemitério dos Inocentes era o lugar preferido para o se ficar à toa. Um bispo de Paris fez com que colocassem um pouco de terra do Cemitério dos Inocentes em seu túmulo, uma vez que não poderia ser enterrado lá.[36] Pobres e ricos misturavam-se e ali não ficavam por muito tempo, pois era tão intenso o uso do cemitério, onde vinte paróquias tinham o direito de realizar seus sepultamentos, que após algum tempo os ossos eram desenterrados e as lápides, vendidas. Dizia-se que um corpo apodrecia em nove dias, só restando os ossos.[37] Crânios e ossos eram então empilhados nos ossuários acima da colunata que circundava o cemitério em três lados: ficavam ali às dúzias, expostos e nus à vista, pregando a lição da igualdade.[38] **[11.16 e 11.17]** Sob as arcadas, na pintura e nos versos da dança macabra, via-se e lia-se a mesma lição. Para a construção dos "*beaux charnieres*" [primorosos ossários], o nobre Boucicaut, entre outros, havia feito uma contribuição.[39] No portal da igreja o duque de Berry, que queria ser enterrado ali, havia mandado esculpir os três mortos e os três vivos. Mais tarde, no século XVI, ainda se ergueu no cemitério a grande Morte que, agora solitária no Louvre, é a única coisa que restou de tudo o que ali estava reunido. **[11.18]**

Esse lugar era para os parisienses do século XV como fora o melancólico *Palais Royal* para as pessoas de 1789. Em meio ao constante enterrar e desenterrar, era um lugar para passear e um ponto de

11.16 O Cemitério dos Inocentes, por volta de meados do século XVI.

11.18 A Morte. Figura do Cemitério dos Inocentes.





11.17 Foto enviada a Huizinga por Julia Bastin, a medievalista belga que traduziu *O Outono da Idade Média* para o francês. O manuscrito à esquerda é do próprio Huizinga: Trégastel, ossuário do século XVII, em forma de galeria, cheio de crânios e ossos (vide nota 38).

encontro. Havia lojinhas junto aos ossuários e prostitutas sob as arcadas. Havia até uma ermitã vivendo ao lado da igreja. Às vezes um monge mendicante vinha pregar no local, que já era em si um sermão simbólico no estilo medieval. Às vezes reunia-se ali uma procissão de crianças: 12 500, diz o Burguês de Paris, todas com velas. Elas caminhavam dos Inocentes à Notre Dame e voltavam. Até festividades aconteciam ali.[40] O horripilante tornara-se familiar.

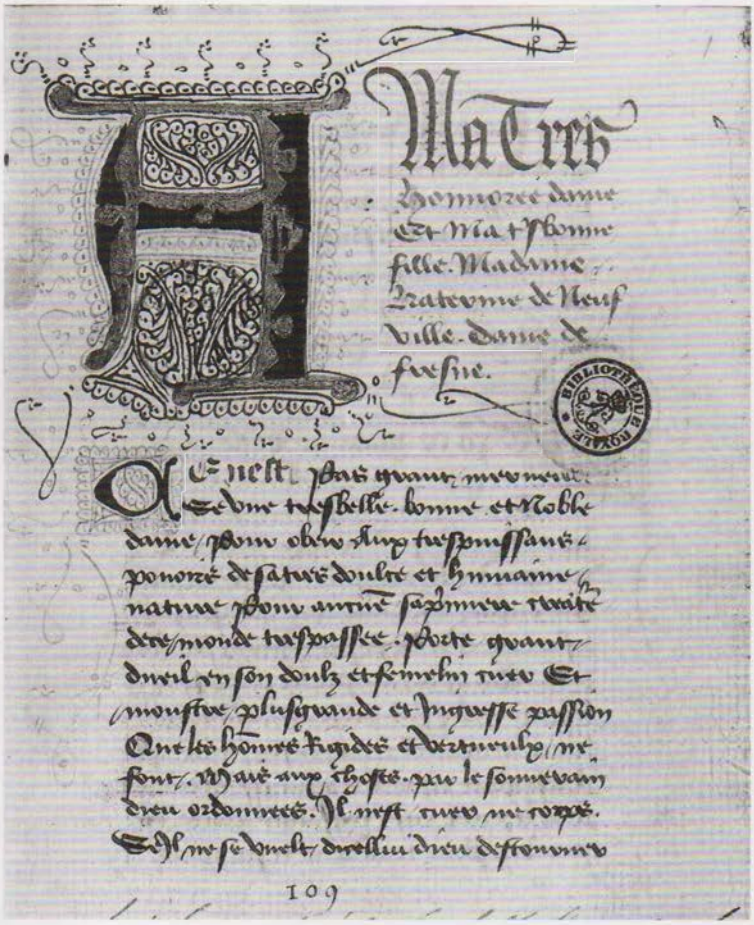
Na ânsia por uma imagem concreta da morte, que implicava abandonar tudo o que não era tangível, somente os aspectos mais grosseiros da morte penetraram na consciência. Na visão macabra da morte faltam praticamente toda a ternura, todo o elegíaco. E no fundo trata-se de uma visão muito terrena e egoísta da morte. Não se trata do luto pela falta de entes queridos, mas do pesar pela proximidade da própria morte, que não trazia nada além de desgraça e horror. Não se pensa na morte como um consolo, o final do sofrimento, o descanso desejado, a tarefa concluída ou interrompida, nenhuma lembrança terna, nenhuma resignação. Nada do "*divine depth of sorrow*" [a profundeza divina do sofrimento]. Apenas uma única vez ouve-se um acento mais brando. Na dança macabra o morto dirige-se ao trabalhador:

Laboureur qui en soing et painne
Avez vescu tout vostre temps,
Morir fauit, c'est chose certainne,
Reculler n'y vault ne contens.
De mort devez estre contens
Car de grant soussy vous delivre...

Trabalhador que em preocupação e esforço
Todo o teu tempo viveste,
Tens de morrer, isto é certo,
Não adianta fugir ou resistir.
Da morte tens que ficar contente,
Pois te libertará de grande preocupação...

Mas o trabalhador mesmo assim lamenta a vida, da qual ele muitas vezes desejou o fim.

Em sua dança macabra feminina, Martial d'Auvergne faz com que a pequena menina chame a mãe: cuide bem da minha boneca, dos meus dados e do meu vestido bonito. Mas esse tom comovente da infância é extremamente raro na literatura da Idade Média tardia;



11.19 A primeira página com o exórdio da obra de Antoine de la Salle, *Le Reconfort de Madame du Fresne*.

não havia lugar para isso na rigidez pomposa do grande estilo. Nem a literatura religiosa, nem a profana conheciam de fato a criança. Quando Antoine de la Salle, em *Le Reconfort* [O consolo],[41] **[11.19]** quer confortar uma mulher da nobreza por ocasião da perda de seu filhinho, a única coisa que ele sabe lhe oferecer é a história de um rapaz que perdera a jovem vida de uma forma mais cruel ainda, assassinado como refém. Para superar a dor, a única coisa que ele pode oferecer é o ensinamento de não se prender a nada que seja terreno. E então ele continua com o que conhecemos como o conto popular "A pequena mortalha": a história da criancinha falecida, que vem pedir à sua mãe que não chore mais, pois só assim sua pequena mortalha poderá secar. E ali, de repente, o som se torna muito mais terno do que nas dezenas de tons cantados no *memento mori*. Será que os contos e as cantigas populares conservaram ao longo dos séculos emoções que a literatura quase ignora?

O pensamento religioso do final da Idade Média, no que diz respeito à questão da morte, conhece apenas os dois extremos: o lamento pela perecibilidade, pelo fim do poder, da honra e do prazer, pela decadência da beleza; e, por outro lado, o júbilo da alma que foi salva. Tudo o que fica no meio permanece não dito. Na representação perene da dança macabra e do esqueleto horrendo, as emoções vivas ossificam.

Notas

1 "Directorium vitae nobilium", in *Dionysii Opera*, t. XXXVII, p. 550; t. XXXVIII, p. 358.

2 Don Juan, c. II, pp. 76-80. Tratam do tema, de um modo geral, C. H. Becker, "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere", in Aufsätze Ernst Kuhn 7, v. II, 1916, gewidmet, pp. 87-105, cf. Beiblatt z. Anglia, n. 28, 1917, p. 362; e E. Gilson, *Essais d'art et de philosophie*, 1932.

3 Bernardi Morlanensis, "De contemptu mundi", in Th. Wright (ed.), *The Anglolatin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century*. Rerum Britannicarum medii aevi scriptores, Londres, 1872, 2 vol., v. II, p. 37. Na terceira linha da edição lê-se "orbita viribus inscita", que não faz nenhum sentido. Ao ler "incita", a métrica e o sentido ficam claros: "como uma roda posta em movimento com força". Esse reparo me foi feito pelo Dr. Hans Paret, de Berlim.

4 Antigamente atribuído a Bernardo de Clairvaux, alguns consideram um trabalho de Walter Map; cf. H. L. Daniel, Thesaurus hymnologicus, Lipsiae, 1841-56, IV, p. 288.

5 Deschamps, v. III, ns. 330, 345, 368, 399; Gerson, Sermo III de defunctis, *Opera*, v. III, p. 1568; Dionísio Cartuxo, "De quatuor hominum novissimis", in *Opera*, t. XLI, p. 511; Chastellain, op. cit., v. VI, p. 52, onde o poema está sob o título "Le Pas de la mort". No texto em si, é intitulado "Miroir de mort". Uma "Pas de la mort" foi composta por Pierre Michault, Jules Petit (ed.), Société des Bibliophiles de Belgique, 1869; aqui trata-se de um *pas d'armes* junto à Fontaine des Plours, onde está a *Dame Mort*.

6 Villon, Longnon (ed.), op. cit., p. 33 [ed. bras., *Poesia*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988, p. 84].

7 Id., ibid., p. 34 [ed. bras., p. 86].

8 Emile Mâle, *L'Art religieux à la fin du Moyen-Âge*, Paris, 1908, p. 376. Em todo o capítulo, ver também com E. Döring-Hirsch, *Tod und Jenseits im Spätmittelalter, Studien zur Geschichte der Wirtschaft und Geisteskultur*, publicado por R. Häpke, Berlim, 1927.

9 Odo van Cluny, *Collationum, liv. III, Migne*, t. CXXXIII, p. 556. O motivo e seu efeito se baseiam em Johannes Chrysostomus, "Sobre as mulheres e a beleza", in *Opera*, B. de Montfaucon (ed.), Paris, 1735, t. XII, p. 523.

10 Innocentius III, *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae*, libri III, Migne, t. CCXVII, p. 702.

11 Id., ibid., p. 713.

12 *Œuvres du roi René*, Quatrebarbes (ed.), v. I, p. CL. Depois da quinta e sétima linhas parece estar faltando um verso, que provavelmente rime com "menu vair", "mangé des vers" ou algo assim.

13 Olivier de la Marche, *Le Parement et triumphe des dames*, Paris, Michel le Noir, 1520, no final.

14 Id., ibid.

15 Villon, *Testament*, vs. 453 ss., Longnon (ed.), p. 39 [ed. bras., pp. 93-94].

16 Molinet, *Faictz et Dictz*, fo. 4., fo. 42 v.

17 Processo sobre a beatificação de Pedro de Luxemburgo, 1390, Acta sanctorum Julii, v. I, p. 562.

18 *Les Grandes Chroniques de France*, Paulin Paris (ed.), Paris, 1836-38, 6 vols., v. VI, p. 334.

19 Ver estudo detalhado de Dietrich Schäfer, *Mittelalterlicher Brauch bei der Überführung*

von Leichen. Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, 1920, pp. 478-98.

20 Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. I, p. 260, onde está Oxford, deve-se ler Suffolk.

21 Juvenal des Ursins, op. cit., p. 567; *Journal d'un bourgeois*, op. cit., pp. 237, 307, 671.

22 A esse respeito consulte-se Konrad Burdach, "Vom Mittelalter zur Reformation", in *Der Ackermann aus Böhmen*, 1917, v. III, 1, pp. 243-49. De forma totalmente inexata, A. de Laborde, *Origine de la représentation de la Mort chevauchant un boeuf*. Comptes rendus de l'Acad. des inscr. et belles lettres, 1923, pp. 100-13, explica a origem dessa ideia do poema de Pierre Michault "La danse aux aveugles", uma vez que já aparece no Missale van Amiens de 1323 (K.B. te 's-Gravenhage) [aqui fig. 11.7] e também no "Ackermann", por volta de 1400.

23 Veja, da literatura bastante abrangente sobre o assunto, G. Huet, *Notes d'histoire littéraire III*, "Le Moyen-Âge", v. XX, 1918, p. 148, e W. Stammier, Die Totentänze, Leipzig, 1922.

24 Sobre tudo isso, consulte Emile Mâle, *L'Art religieux à la fin du Moyen-Âge*, v. II, 2, "La Mort".

25 Laborde, op. cit., v. II, pp. 1, 393.

26 Algumas reproduções em Mâle, e no lugar indicado em *Gazette des Beaux Arts*, abr.-jun., 1915, p. 167.

27 Segundo pesquisas de Huet no lugar indicado, provavelmente havia uma dança de roda da morte que foi o motivo original ao qual Goethe retornou inconscientemente em sua Totentanz [dança da morte].

28 Antes era imprecisamente considerado como muito mais antigo (c. 1350), cf. G. Ticknor, *Geschichte der schönen Literatur in Spanien* (originalmente em inglês), v. I, p. 77, v. II, p. 598; Gröber, Grundriss, v. II, p. 428.

29 *Œuvres du roi René*, v. I, p. CLII.

30 Chastellain, *Le Pas de la mort*, v. VI, p. 59.

31 Ver Innocentius III, *De contemptu mundi*, v. II, c. 42; Dionísio Cartuxo, *De quatuor hominum novissimis*, t. XLI, p. 496.

32 Chastellain, *Œuvres*, v. VI, p. 49, ver antes pp. 223-24.

33 Id., ibid., v. VI, p. 60.

34 Villon, *Testament*, v. XLI, vs. 321-22, Longnon (ed.), p. 33 [ed. bras., p. 83].

35 Champion, Villon, v. I, p. 303.

36 *Mâle, L'Art religieux*, op. cit., p. 389.

37 Leroux de Lincy, *Livre des légendes*, p. 95.

38 Uma galeria como essa, cheia de crânios e ossos, ainda pode ser vista numa construção do século XVII, a igreja Trégastel na Bretanha [aqui, fig. 11.17].

39 *Le livre des faits* etc., v. II, p. 184.

40 *Journal d'un bourgeois*, op. cit., v. I, pp. 233-34, 392, 276. Ver também Champion, Villon, v. I, p. 306.

41 A. de la Salle, *Le Reconfort de Madame du Fresne*, J. Néve (ed.), Paris, 1903.

Innocens

12

A representação do sagrado

A representação da morte pode ser um exemplo de como funcionava, em geral, o pensamento no final da Idade Média: o pensamento vivo costuma se deslocar da esfera abstrata em direção à pictórica. Como se todo o conteúdo da vida intelectual almejasse uma expressão concreta; como se a noção de ouro se concentrasse numa moeda. Há uma necessidade irrestrita de dar forma a tudo o que é sagrado, de dar materialidade às ideias religiosas, de modo que elas sejam impressas no cérebro como uma gravura de traços bem marcados. Devido a essa tendência à expressão pictórica, o sagrado é continuamente exposto ao perigo de ser petrificado ou de se exteriorizar demais.

O desenvolvimento das manifestações exteriores da devoção popular no fim do período medieval não pode ser expresso de forma mais concisa do que nas seguintes palavras de Jacob Burckhardt, em *Weltgeschichtliche Betrachtungen* [Reflexões sobre a história].

12.2 O Massacre dos Inocentes.

Uma religião poderosa permeia todas as coisas da vida e se desbota a cada manifestação do espírito, a cada elemento da cultura. Sem dúvida, com o tempo, essas coisas vão se contrapor à religião, e a sua essência pode ser sufocada pelas ideias e imagens que outrora ela atraíra para dentro de seu campo. A "Santificação de tudo o que diz respeito à vida" tem o seu lado desastroso.

E mais adiante:

Mas, por sua vez, nenhuma religião jamais foi totalmente independente da cultura dos povos e épocas à que pertencia. É justamente quando ela reina soberana com a ajuda de documentos sagrados interpretados literalmente e tudo aparentemente se orienta por ela, quando ela "se encontra entrelaçada à vida como uma coisa só", então essa vida infalivelmente também haverá de influenciá-la, também com ela há de se emaranhar. Mais tarde, esses entrelaçamentos com a cultura não lhe serão mais úteis, mas apenas fonte de perigos; apesar disso, uma religião sempre agirá assim enquanto ela realmente for vigorosa.[1]

A vida da cristandade medieval é, em todos os aspectos, permeada de imagens religiosas. Não há coisa ou ação em que não se procure estabelecer constantemente uma relação com Cristo e com a fé. De fato, tudo está orientado para uma concepção religiosa de todas as coisas, em uma espantosa propagação da fé. Mas nessa atmosfera saturada, a tensão religiosa, a ideia de transcendência, o abandono da materialidade podem não estar sempre presentes. Na ausência desses elementos, tudo o que se destinava a estimular a consciência de Deus é enrijecido numa banalidade profana, num surpreendente materialismo envolto em formas elevadas. Mesmo quando se trata de um verdadeiro santo como Henrique Suso, de quem a transcendência talvez nunca tenha se ausentado, a distância entre o sublime e o ridículo é muito pequena para a nossa sensibilidade não mais medieval. Ele é sublime quando, assim como o cavaleiro Boucicaut honrou todas as mulheres em nome de sua amada terrena, Suso o faz em nome de Maria, ou quando dá passagem a uma mulher pobre, pisando na lama. Ele segue os costumes do amor profano e, no aniversário ou no primeiro dia do verão, comemora o seu amor pela Sabedoria, sua noiva, com uma coroa de flores e uma cantiga. Ao ouvir uma cantiga de amor, na mesma hora ele a adapta aos termos da Sabedoria. Mas o que devemos entender da passagem a seguir? À mesa, Suso costumava cortar uma maçã em quatro partes: três partes ele comia em nome da Trindade e a quarta parte ele comia em memória "do amor com que a mãe divina dava uma maçãzinha para o seu querido filho Jesus comer" [*in der minne, als diu himelsch muter irem zarten kindlein Jesus ein epfelli gab zu essen*]. E por isso ele comia essa quarta parte com a casca, pois meninos pequenos comem as maçãs com a casca. E alguns dias após o Natal – quando o menino ainda era muito pequeno para comer maçãs –, ele não comia essa quarta parte, mas a oferecia a Maria, para que ela a entregasse ao filho. Tomava as bebidas em cinco goles, pelas cinco chagas do Senhor, mas como sangue e água fluíram do flanco de Cristo, ele tomava o quinto gole duas vezes.[2] Eis o *Heiligen aller Lebensbeziehungen* [sacralização de todos os aspectos da vida] levado ao extremo.

Considerando as formas litúrgicas em que a devoção medieval existia, sem por ora levar em conta o grau de sua devoção, podemos vê-las como exemplos dos excessos da vida religiosa, desde que não se interprete o conceito de um ponto de vista protestante dogmático. Nas igrejas, ocorre uma multiplicação do número de práticas,

conceitos e observâncias que, sem levar em conta a qualidade das ideias que os motivavam, atemorizava os teólogos sérios. Não é tanto contra a falta de devoção ou contra a superstição de todas essas novas práticas, e sim contra a sobrecarga da fé que o espírito reformista do século XV se opunha. Os sinais da misericórdia divina sempre a postos tornaram-se cada vez mais numerosos; além dos sacramentos floresciam de todos os lados as bênçãos; as relíquias se tornaram amuletos; a força da oração foi formalizada nos rosários, a colorida galeria dos santos ganhou ainda mais cores e vida. E, embora a teologia zelasse por uma boa distinção entre sacramentos e *sacramentalia*, que meio existia para impedir o povo de depositar a esperança e a fé no mágico e no colorido? Gerson encontrara alguém em Auxerre que afirmava que a festa do Dia dos Bobos [*Dwazenfeest*], que comemorava os meses de inverno nas igrejas e nos conventos, era tão sacralizada quanto a da Imaculada Conceição.[3] Nicolas de Clémanges escreveu um tratado contra a criação e comemoração de novas festas. Ele denunciava a natureza apócrifa de muitas delas e aprovou a atitude do bispo de Auxerre, que abolira a maior parte das novas festas.[4] No escrito *De reformatione*,[5] Pierre d'Ailly volta-se contra a contínua multiplicação de igrejas, festas, santos e dias de descanso; deplora a profusão de estátuas e quadros e a excessiva e tediosa duração da missa. Ele é contra a incorporação de escritos apócrifos na liturgia das festividades, contra a introdução de novos hinos e orações ou outras inovações arbitrárias, e contra a intensificação das já excessivamente rigorosas vigílias, orações, jejuns e abstinências. Havia uma tendência a consagrar um ofício especial a cada um dos pontos de veneração da Mãe de Deus. Havia missas especiais, posteriormente suprimidas pela igreja, de devoção a Maria, das suas sete dores, do conjunto de festas marianas, de suas irmãs Maria Jacob e Maria Salomé, do anjo Gabriel, de todos os santos que constituíam a árvore genealógica do Senhor Jesus.[6] **[12.1]** O culto da Via Crucis, das Cinco Chagas, a prática do Ângelus pela manhã e à noite, originam-se todos no final da Idade Média. Além disso, há ordens religiosas demais, diz D'Ailly, e isso acaba levando a uma diversidade de costumes, a isolamento e altivez, à exaltação vã de uma ordem espiritual, rivalizando com as outras. Ele quer, sobretudo, restringir as ordens mendicantes. A existência delas prejudica os leprosários e hospitais, além dos verdadeiros pobres e miseráveis necessitados a quem cabem o direito e o verdadeiro título da mendicância.[7] Ele quer banir da Igreja os

pregadores da indulgência, que a maculam com suas mentiras e a tornam ridícula.[8] Onde vai parar a contínua criação de novos conventos femininos, que não têm os meios suficientes para mantê-los?

Percebe-se que Pierre d'Ailly luta mais contra o mal quantitativo do que contra o qualitativo. Exceto na crítica aos vendedores de indulgência, ele não questiona especificamente a devoção e a santidade de todas essas práticas; ele se incomoda com o crescimento desenfreado em si; ele vê a Igreja sufocar a si própria sob o peso de detalhes fúteis. Quando Alain de la Roche propaga a nova Irmandade do Rosário, a resistência com que se deparou se voltava mais contra a novidade em si do que contra o seu conteúdo. Os opositores argumentavam que o povo, confiando no poder de uma comunidade de orações tão grande como a que Alanus imaginava, haveria de negligenciar as penitências prescritas e os breviários canônicos. As igrejas paroquiais haveriam de se esvaziar se a irmandade somente se reunisse nas igrejas dos franciscanos e dominicanos. Dessas reuniões, seria fácil surgirem lutas de facções e conspirações. E, por fim, houve a repreensão: aquilo que a irmandade vende como revelações poderosas e milagrosas

12.1 Miniatura representando a árvore de Jessé, em um breviário flamengo, c. 1455.

não passa de ilusões, fantasias e mexericos de comadres.[9]

A forma quase mecânica com que os costumes religiosos tendiam a se multiplicar quando não havia nenhuma interferência de controle de uma autoridade rígida tem um exemplo característico na veneração das Crianças Inocentes **[12.2]**, que durava uma semana. Durante as comemorações do Massacre dos Inocentes em 28 de dezembro, várias superstições semipagãs do solstício de inverno mesclavam-se a um sentimentalismo piegas; a data era considerada um dia de azar. Muitos achavam que o dia da semana em que caíra o último dia da festa das Crianças Inocentes seria um dia nefasto o ano inteiro. Nesse dia não se ousava iniciar nenhuma tarefa nem empreender viagem alguma. O dia da semana se chamava simplesmente *Les Innocents*, como a própria comemoração. Luís XI seguiu esse costume meticulosamente. A coroação de Eduardo IV foi repetida **[12.3]**, porque a primeira vez fora realizada no dia de azar. René da Lorena precisou desistir de uma batalha, pois seus mercenários se recusavam a lutar no dia da semana dos Inocentes.[10]

12.3 Rei Eduardo IV da Inglaterra.

Jean Gerson toma esse costume como motivo para um tratado contra a superstição de um modo geral e contra esta em particular.[11] Ele foi um dos que enxergaram nitidamente o perigo representado pela proliferação de ideias religiosas para a Igreja. Com o seu espírito aguçado, e de certa forma sensato, ele também percebe algo do fundamento psicológico que favorece o surgimento de todas essas crenças. Elas nascem *ex sola hominum phantasiatione et melancholica imaginatione* [exclusivamente da fantasia e da imaginação melancólica das pessoas]; é uma corrupção da força imaginativa causada por uma lesão cerebral interna e esta, por sua vez, resultado de inspirações diabólicas. Assim, o diabo acaba por conseguir seu quinhão.

Trata-se de um processo de contínua redução do infinito às coisas finitas, uma desintegração do milagre em átomos. A cada mistério sagrado adere-se, como uma crosta de cracas gruda num navio, uma quantidade crescente de elementos externos da fé que o dessacralizam.

O próprio milagre da Eucaristia é permeado pela superstição mais objetiva e materialista: por exemplo, acreditava-se que não se podia ficar cego ou ter um derrame no dia em que se assistiu à missa e que não se envelhecia durante o tempo em que se estava na missa.[12] A Igreja precisa ficar sempre alerta para que Deus não fique próximo demais da Terra. Ela declara ser heresia afirmar que Pedro, João e Jacó, no momento da transfiguração de Cristo, por um instante viram o ser divino nitidamente, assim como agora eles o fazem no céu.[13] Era uma blasfêmia o fato de um dos seguidores de Joana d'Arc afirmar ter visto Deus vestindo um longo traje branco com um manto vermelho por cima.[14] Mas como o povo poderia fazer as sutis distinções prescritas pela teologia, quando a Igreja oferecia materiais tão ricos para a imaginação?

O próprio Gerson não se manteve livre do mal que combatia. Ele ergue a voz contra a vã curiosidade,[15] referindo-se ao espírito de investigação, que quer conhecer a natureza em seus segredos mais profundos. Mas ele mesmo explora com uma indiscreta curiosidade as mais diminutas particularidades das coisas santas. Sua particular veneração por São José, para cujas festividades ele se empenha de todas as formas possíveis, instigou a sua curiosidade por tudo que dizia respeito ao santo. Ele se aprofunda em todos os detalhes do casamento com Maria, sua vida conjugal, a abstinência de José, a maneira como ficou sabendo da gravidez, quantos anos ele tinha. Gerson não quer saber da caricatura que a arte ameaçava fazer de José: o velho extenuado pintado por Deschamps e retratado por Broederlam. José ainda não tinha cinquenta anos, diz ele.[16] Em outro lugar ele se permite fazer uma especulação sobre a constituição física de São João Batista: "e portanto o sêmen material de onde o corpo seria construído não era nem duro demais, nem fluido demais" [*semen igitur materiale ex qua corpus compaginandum erat, nec durum nimis nec rursus fluidum abundantius fuit*].[17] O famoso pregador popular Olivier Maillard costumava receber os ouvintes com *une belle question théologale* [uma bela questão teológica], como, por exemplo, se a Virgem tinha contribuído de forma ativa na concepção de Cristo, o que permitiria a ela realmente ser chamada de a Mãe de Deus; ou se o corpo de Cristo se teria reduzido a cinzas caso a ressurreição não tivesse se interposto.[18] A controvérsia sobre a imaculada concepção de Maria foi refutada pelos dominicanos, contrários à crescente opinião popular que tinha a necessidade de absolver a Virgem do pecado original,

causando uma mescla de especulações teológicas e embriológicas que hoje nos parece pouco edificante. No entanto, os teólogos mais sérios estavam tão obstinadamente convencidos do peso de seus argumentos que não se poupavam em trazer a disputa nas pregações ao grande público.[19] Se os mais altos membros da Igreja tinham essa orientação, como poderia ser diferente para a esfera do sagrado que se dissolvia no mundano e nas singularidades, de onde as pessoas apenas conseguiam se elevar pelo arrepio do milagre?

A intimidade com que se lidava com Deus no dia a dia deve ser analisada por dois lados. Por um lado, ela testemunha a completa estabilidade e o imediatismo da fé. Por outro, uma vez enraizada nos costumes, essa intimidade cria o perigo de que os não crentes (que sempre existem), mas também os crentes em momentos de pouca tensão religiosa, profanem continuamente a fé, de forma mais ou menos consciente e proposital. É justamente o mistério mais íntimo, a eucaristia, que fica exposto a esse perigo. Entre as emoções da fé católica, certamente não há nenhuma mais forte e mais profunda do que a noção da presença imediata e essencial de Deus na hóstia consagrada. Tanto no período medieval quanto agora é considerado um elemento essencial da religião. Mas no período medieval, tendo em vista a ingênua audácia com que eram tratadas as coisas santas, certos usos da língua às vezes podem nos parecer bastante profanos. Um viajante apeia por um momento e entra na igreja do povoado "para ver Deus de passagem" [*pour veoir Dieu en passant*]. De um padre, que com a hóstia segue seu caminho montado num asno, diz-se: "um Deus montado num asno" [*un Dieu sur un asne*].[20] De uma mulher no leito de morte, diz-se: "Ela achou que ia morrer e mandou chamar o bonito senhor Deus" [*Sy cuidoit transir de la mort, et se fist apporter beau sire Dieux*].[21] *Veoir Dieu* [Ver Deus] era o termo mais comum para designar a elevação da hóstia.[22]

[12.4] Esses hábitos de linguagem não são profanos em si, mas tornam-se profanos em se tratando de uma mente não devota, ou quando são proferidos sem pensar, ou seja, tão logo falte o sentimento do mistério. E que dessacralização um tal uso linguístico trazia consigo! Daí até a irrefletida familiaridade, era só um pequeno passo, como no provérbio: "deixe por conta de Deus, que é um homem de idade" [*Laissez faire à Dieu, qui est homme d'aage*],[23] ou conforme Froissart: "e ele ora com as mãos juntas, pois é homem tão elevado quanto Deus" [*et li prie à mains jointes, pour si hault homme que Diex est*].[24] Um caso em que se nota claramente como o termo "Dieu" aplicado à hóstia podia contaminar a própria

12.4 A eucaristia, a veneração dos sacramentos, por um mestre anônimo dos Países Baixos do Sul.

crença religiosa é o que vem a seguir. O bispo de Coutances celebra uma missa na igreja de Saint Denis. No momento em que ele vai erguer o corpo do Senhor, as pessoas admoestam Hugues Aubriot, o preboste de Paris, que passeava pela capela onde a missa estava sendo celebrada, para que venha rezar. Mas Hugues, conhecido *esprit fort*, responde com uma imprecação, dizendo que ele não acreditava no Deus de um bispo como esse, que morava na corte.[25]

Não havia a menor intenção de zombar das coisas sagradas por causa dessa intimidade, porém a ânsia de representá-las com imagens concretas levava a formas que nos parecem insolentes. As pessoas possuíam miniaturas de Maria, que eram uma variação do jogo de xícaras conhecido como "*Hansje in de kelder*".[26] Havia estatuetas douradas, fartamente decoradas com pedras preciosas cuja barriga podia ser aberta para que fosse vista a Trindade. Na câmara do tesouro dos duques de Borgonha havia uma dessas;[27] **[12.5 e 12.6]** Gerson viu uma no monastério dos carmelitas em Paris. Ele desaprova tais estatuetas, mas não por causa da falta de devoção demonstrada por uma apresentação tão grosseira do mistério, mas sim devido à heresia de representar toda a Trindade como fruto do ventre de Maria.[28] A vida estava tão saturada de religião que a distância entre o terreno e o espiritual ameaçava ser perdida a qualquer momento. Se por um lado tudo da vida comum era elevado à esfera do divino, por outro,

12.5 Imagem espanhola do final do século XVI, em madeira de buxo. No ventre de Maria foi recortada uma cavidade onde se inseriu uma pequena imagem de Jesus em marfim (vide nota 27).

12.6 Painel de altar com a representação de José e Maria em plena gravidez. Também aqui o filho é representado de forma visível no ventre de Maria. Alemanha do Sul, de um mestre da região da Boêmia ou do Tirol, final do século XIV.

o sagrado estava ligado ao mundano numa indissolúvel mistura com a vida cotidiana. Anteriormente falamos sobre o Cemitério dos Inocentes em Paris, a quermesse hedionda da morte com os restos mortais empilhados e exibidos por todos os lados. É possível imaginar algo mais terrível do que a vida das freiras, enclausuradas nos fundos do quintal da igreja, nesses lugares pavorosos? Mas vejamos a opinião dos contemporâneos: "As reclusas moram em uma casinha nova e decente, enquanto são enclausuradas é feito um sermão bonito, recebem um salário do rei de oito libras por ano, pagas em oito parcelas".[29] Tudo como se falássemos de freiras normais. Onde está o *pathos* religioso? Onde ele está quando uma indulgência é vinculada às atividades domésticas mais comuns: preparar o forno, ordenhar uma vaca, arear uma panela?[30] Num sorteio em Bergen op Zoom, em 1518, podiam-se ganhar tanto "prêmios preciosos" como indulgências.[31] Durante as entradas reais nas cidades, os santuários com as relíquias preciosas, dispostos em altares, cuidados por prelados e oferecidos aos soberanos para que os beijassem respeitosamente, competiam nas esquinas das ruas com performances maliciosas, muitas vezes de nudez pagã.[32]

Essa aparente indistinção entre a esfera religiosa e a secular é mais claramente expressa pelo conhecidíssimo fato de que uma mesma melodia podia servir tanto como canto sagrado quanto profano. **[12.7]** Guillaume Dufay compôs suas missas baseado em temas de canções seculares, como *Tant je me déduis*, *Se la face ay pale*, *L'homme armé*.

Há um intercâmbio contínuo entre a terminologia religiosa e a secular. Sem objeção, emprestam-se expressões religiosas que servirão para designar coisas terrenas, e vice-versa. Acima da porta do Tribunal de Contas em Lille, distinguia-se um verso que lembrava a todos como um dia se haveria de prestar contas de suas dádivas perante Deus:

Lors ouvrira, au son de buysine	Então, Ele, ao som das trombetas,
Sa générale et grant chambre des comptes.[33]	Haverá de abrir o seu grande tribunal de contas.

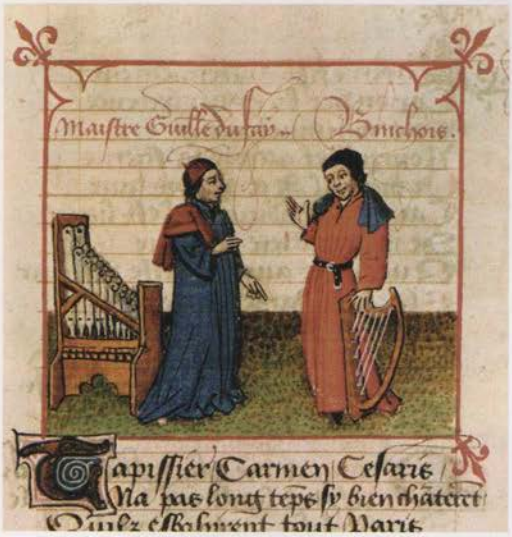
Em contrapartida, o anúncio de um torneio soa como uma solenidade em que se vendem indulgências:

Oez, oez, l'oneur et la louenge	Ouçam, ouçam, honra e louvor
Et des armes grantdisime pardon.[34]	E o maior perdão conferido pelas armas.

Por coincidência, na palavra *mistère*, os conceitos de *mysterium* e *ministerium* se misturaram. Essa homonímia enfraquecia o conceito de mistério na linguagem do dia a dia, na qual tudo recebia essa denominação: os unicórnios, os escudos e a boneca utilizada na *Pas d'armes de la fontaine des pleurs*.[35]

Como contraparte da simbologia religiosa, isto é, a interpretação de todas as coisas mundanas e eventos mundanos como símbolos e prefiguração do divino, encontramos a homenagem ao soberano transposta em metáfora litúrgica. Tão logo a admiração pela autoridade terrena apodera-se do homem medieval, a língua da veneração sagrada serve-lhe para expressar o seu sentimento. Os vassalos do soberano do século XV não se detinham diante de uma profanação. No processo do assassinato de Luís de Orléans, o advogado de defesa faz com que o espírito do soberano assassinado fale com o filho dele: "Veja minhas feridas, das quais cinco em especial foram cruéis e mortais".[36] Dessa forma, a vítima é aproximada a Cristo. O bispo de Chalon, por sua vez, não hesita em comparar João sem Medo, que foi vítima da vingança dos Orléans, com o Cordeiro de Deus.[37] Molinet compara o imperador Frederico, que envia seu filho Maximiliano para casar com Maria da Borgonha, com o Deus Pai, que envia o Filho para a terra, sem poupar nenhuma linguagem devota para obter o efeito desejado. Quando mais tarde Frederico e Maximiliano, juntamente com o jovem Filipe, o Belo, entram em Bruxelas, Molinet diz aos cidadãos que traziam lágrimas nos olhos: "Vejam a figura da Trindade, o Pai, o Filho e o Espírito Santo" [*Véez-ci figure de la Trinité, le Père, le Fils et Sainct Esprit*]. Ele oferece uma coroa de flores a Maria da Borgonha, digna imagem de Nossa Senhora, "exceto por sua virgindade".[38]

"Não que eu queira deificar os soberanos", dirá o cortesão Molinet.[39] Talvez essas sejam mais palavras vazias do que um sentimento verdadeiro de devoção, mas elas provam mesmo assim a depreciação das noções sagradas utilizadas no cotidiano. Aliás, como se pode repreender um poeta da corte, quando o próprio Gerson confere aos ouvintes reais de seus sermões anjos da guarda especiais, de hierarquia e posto mais elevados do que os reles mortais?[40]



12.7 Os compositores Guillaume Dufay e Gilles Binchois, extraído de *Le Champion des Dames*, de Martin Le Franc.

Na aplicação de termos religiosos ao erótico, já mencionada anteriormente, lida-se, é claro, com algo bem diferente. Nesse caso há um elemento de deliberada falta de devoção e de sarcasmo que não estava presente no uso linguístico tratado há pouco; os dois só estão relacionados na medida em que surgem de uma inesperada familiaridade com o sagrado. O escritor do *Quinze joyes de mariage* escolhe o título lembrando das quinze alegrias de Maria.[41] Falou-se anteriormente sobre a noção do amor como uma observância religiosa. Significativo também é o fato de o defensor do *Roman de la Rose* empregar termos sacros para designar as "partes corporais indecentes e os pecados imundos e abomináveis" [*partes corporis inhonestas et peccata immunda atque turpia*].[42] Aqui está bem demonstrada a perigosa aproximação do sentimento religioso e do erótico, que a Igreja, com razão, tanto temia. No entanto, não existe exemplo mais impactante dessa aproximação quanto a Madona de Antuérpia, atribuída a Fouquet **[12.8 e 12.9]**, que outrora ficava suspensa no coro da igreja de

12.8 e 12.9 Jean Fouquet, díptico de Melun: a Madona e o tesoureiro Etienne Chevalier, à esquerda.

Nossa Senhora em Melun, e fazia parte de um díptico com o painel, hoje em Berlim, que retratava o doador Etienne Chevalier com Santo Estevão. Uma velha tradição, registrada no século XVII por Denis Godefroy, erudito na Idade Média, diz que a Madona reproduz os traços de Agnès Sorel, a amante do rei, por quem Chevalier não escondia sua paixão. Mesmo considerando todas as grandes qualidades da pintura, trata-se de um manequim que vemos à nossa frente, com a testa raspada e arredondada, os seios esféricos bem separados, a cintura alta e fina. A bizarra e hermética expressão facial, os anjos rígidos vermelhos e azuis que a rodeiam, tudo contribui para dar um toque de ateísmo decadente, em contraste à representação vigorosa e simples do doador e seu santo no painel ao lado. Godefroy viu na moldura larga de veludo azul várias letras E formadas por pérolas e unidas entre si por laços do amor [*lacs d'amour*] de fio de ouro e de prata.[43] Uma irreverência blasfema para com o sagrado, não superada pelo Renascimento.

A profanação da prática religiosa diária quase não tinha limites. A forma musical do moteto, baseada no entrelaçamento de diversos textos cantados, acabou se degenerando justamente porque não se evitavam combinações de canções profanas (com palavras como *baisez-moi* e *rouges nez*) com os textos litúrgicos da missa.[44] Davi da Borgonha, o filho bastardo de Filipe, o Bom, faz a sua entrada como bispo de Utrecht em meio a um séquito de guerra formado unicamente por nobres e pelo irmão dele, o Bastardo da Borgonha, que o acompanharam desde Amersfoort. **[12.10]** O novo bispo está completamente armado "como se fosse um conquistador do país, um soberano secular" [*comme seroit un conquéreur de païs, prince séculier*], diz Chastellain com evidente desaprovação; assim ele cavalga até a catedral e nela ingressa em meio a uma procissão com bandeiras e cruzes, para ir orar diante do altar principal.[45] Deixemos de lado essa arrogância borguinhã e lembremos da frivolidade branda do pai de Rodolfo Agricola, o pastor de Baflo que, no mesmo dia em que foi escolhido para ser abade de Selwert, recebeu a notícia de que sua concubina lhe havia dado um filho e disse: "Hoje me tornei pai duas vezes: que isso seja abençoado por Deus".[46]

12.10 Davi da Borgonha, bispo de Utrecht, filho bastardo do duque Filipe, o Bom.

Os contemporâneos consideravam o crescente desrespeito à Igreja como um mal recente:

On souloit estre ou temps passé
En l'église benignement
A genoux en humilité
Delez l'autel moult closement,
Tou nu le chief piteusement,
Maiz au jour d'uy, si come beste,
On vient à l'autel bien souvent
Chaperon et chapel en teste.[47]

Antigamente era costume
Na igreja, devotamente,
Em sinal de humildade, ajoelhar-se
Perto do altar,
A cabeça descoberta piedosamente,
Mas hoje em dia vai-se à igreja como bicho
Muitas vezes perto do altar,
Com capa e chapéu na cabeça.

Nos dias festivos, queixa-se Nicolas de Clémanges, apenas poucos vão à missa. Eles não assistem a ela até o fim e contentam-se em tocar a água benta por um instante, saudar Nossa Senhora ajoelhando-se uma vez ou beijar a imagem de um santo. Se chegassem a ver a hóstia ser erguida, passavam a se gabar do ato, como se tivessem feito uma grande coisa por Cristo. As matinas e as vésperas geralmente são oficiadas apenas pelo padre e seu ajudante.[48] O senhor do vilarejo e patrono da igreja, com toda a calma do mundo, deixa o padre esperando para começar a missa até que ele e sua mulher tenham se levantado e se vestido.[49]

As festas mais sagradas, até mesmo a noite de Natal, são passadas em devassidão, com jogos de cartas, injúrias e linguagem escandalosa; se admoestado, o povo alega que os grandes senhores, o alto e o baixo clero fazem o mesmo sem serem castigados.[50] Nas vigílias dos feriados religiosos, as pessoas dançam dentro da própria igreja ao som de canções libertinas; os padres dão o exemplo, passando essas noites de vigília em meio a jogos de dados e blasfêmias.[51] Esses são testemunhos dos moralistas, inclinados a talvez ter uma visão sombria demais. Mas as fontes confirmam mais de uma vez essa imagem soturna. O conselho de Estrasburgo servia anualmente 1 100 litros de vinho para aqueles que passavam a noite de São Adolfo na igreja "em vigília e em oração".[52] Um magistrado municipal queixou-se junto a Dionísio Cartuxo de que a procissão anual, realizada na cidade com uma relíquia santa, era motivo para uma série de indecências e bebedeiras. Como pôr um fim a isso? Não seria fácil convencer nem o próprio magistrado, pois a procissão trazia recursos para a cidade; ela atraía muita gente que precisava pernoitar, comer e beber. Acima de tudo, era um costume. Dionísio conhecia o problema; ele sabia quão indisciplinadamente as pessoas agiam nas procissões, falando, rindo, flertando, bebendo e satisfazendo-se com outros prazeres grosseiros.[53] A queixa dele encaixa-se perfeitamente no que diz respeito à procissão dos habitantes de Gent para conduzir o relicário de são Liévin **[12.11]** até a feira de Houthem. Antigamente, diz Chastellain, os notáveis costumavam carregar o corpo santo "em grandes e elevadas solenidade e reverência" [*en grande et haute solenité et révérence*], mas agora é "uma massa de malandros e de jovens arruaceiros" [*une multitude de respaille et de garçonnaille mauvaise*]; eles carregam-no gritando e fazendo algazarra, cantando e dançando, gozando de tudo, e todos estão bêbados. E ainda por cima estão armados e se permitem

12.11 São Liévin, bem à direita, com a sua língua sendo arrancada. Detalhe da procissão dos santos na *Adoração do cordeiro de Deus* de Jan van Eyck.

fazer o que bem entendem; nesse dia tudo lhes é consentido sob o pretexto de seu encargo sagrado.[54]

Ir à igreja era um elemento importante na vida social. As pessoas iam para ostentar o seu traje mais formoso, exibir seu status e notoriedade, e competir pelas formas cortesãs e das boas maneiras. Antigamente, como já foi mencionado,[55] beijar a pátena, *la paix*, era um motivo frequente para as disputas mais irritantes de boas maneiras. Se um jovem nobre entrava na igreja, a donzela, mesmo com o padre consagrando a hóstia e o povo rezando, levantava-se e o beijava na boca.[56] Parece que era muito comum conversar e passear dentro da igreja enquanto a missa era celebrada.[57] O uso da igreja como local de encontros entre os jovens e as moças era tão comum que somente os moralistas ainda se incomodavam com aquilo. Os jovens raramente vão à igreja, exclama Nicolas de Clémanges,[58] que não seja para ver as mulheres que ali estão para exibir seus penteados elaborados e seus decotes generosos. A honrada Christine de Pisan faz versos inocentes:

Se souvent vais ou moustier,	Se frequentemente vou à igreja,
C'est tout pour veoir la belle	É só para ver a bela
Fresche com rose nouvelle.[59]	Fresca como rosa nova.

A igreja sofria de profanações muito mais graves do que esses pequenos encontros amorosos em que o jovem dava a água benta à amada, estendia-lhe a *paix*, acendia uma vela para ela e ajoelhava-se a seu lado, não sem fazer sinais e lançar olhares.[60] Insolentes, as prostitutas procuravam clientes dentro das igrejas, mesmo em dias santos,[61] e imagens obscenas que corrompiam a juventude podiam ser compradas. Nenhum sermão ajudava contra tais males.[62] Mais uma vez a igreja e o altar são maculados por atos imorais.[63]

Tanto quanto a simples ida à igreja, as peregrinações serviam de motivo para todo tipo de diversão e sobretudo para assuntos amorosos. Na literatura, muitas vezes elas foram retratadas como simples viagens de prazer. O cavaleiro De la Tour Landry, que leva a sério seus ensinamentos às filhas quanto a boas maneiras e virtude, fala das damas ávidas por diversão que gostam de ir a torneios e peregrinações; e como advertência ele cita exemplos de mulheres que empreenderam uma peregrinação como pretexto para um encontro com o amado. "E por isso tem-se aqui um bom exemplo de que não se deve empreender uma peregrinação por um prazer tolo qualquer" [*Et pour ce a cy bon exemple comment l'on ne doit pas aler aux sains voiaiges pour nulle folle plaisance*].[64] Nicolas de Clémanges concorda: em dias comemorativos, as pessoas fazem peregrinações até igrejas distantes não apenas para pagar as promessas mas também para ir ao encontro da liberdade, perdendo-se, além da rigidez e da estreiteza. Trata-se de uma ocasião para as mais diversas transgressões; junto aos lugares sagrados, sempre há execráveis alcoviteiras para atrair as meninas novas.[65] É um caso comum no *Quinze joyes de mariage*: a jovem mulher deseja um pouco de distração e convence o marido de que o filho está doente porque ela ainda não cumpriu a peregrinação prometida por ocasião do parto.[66] Os preparativos do casamento de Carlos VI com Isabel da Baviera incluíam uma peregrinação.[67] Não é de se admirar que os homens sérios da *devotio moderna* vissem pouca utilidade nas peregrinações. Aqueles que empreendem muitas peregrinações raramente se tornam santos, diz Thomas de Kempis, **[12.12]** e Frederik van Heilo dedica um tratado especial sobre o assunto, o *Contra peregrinantes*.[68]

Em todos esses sacrilégios da fé pela mistura descarada com a vida pecadora, o que existe é mais uma ingênua intimidade com a religião do que um ateísmo aberto. Apenas uma sociedade totalmente permeada pelo sentimento religioso, e que aceita a fé como algo óbvio, conhece todos esses excessos e degenerações. As mesmas pessoas que seguiam a rotina de práticas religiosas meio deterioradas tornavam-se suscetíveis, sob as palavras inflamadas do sermão de um monge mendicante, aos extremos do fervor religioso.

12.12 Thomas de Kempis.

Até mesmo um pecado bobo como a blasfêmia só pode surgir de uma fé forte. Pois em sua origem, como uma invocação consciente, a blasfêmia é apenas o sinal de uma consciência imediata, que se estende mesmo às coisas mais insignificantes, da presença do divino. Apenas o sentimento de uma verdadeira afronta ao céu proporciona à blasfêmia sua atração pecaminosa. Apenas quando o juramento torna-se mecânico e o temor diante do cumprimento da maldição desaparece é que a blasfêmia apresenta a monótona crueza dos tempos posteriores. No final da Idade Média, ainda possui aquela atração da ousadia e altivez que fazia dela um esporte da nobreza. "Como", diz o nobre ao camponês, "você entrega a alma ao diabo e nega a Deus, embora não seja um nobre?".[69] Deschamps constata que a prática da blasfêmia estendeu-se aos mais humildes:

Si chetif n'y a qui ne die	Não existe uma pessoa humilde que não diga:
Je renie Dieu et sa mère.[70]	Eu nego a Deus e a sua mãe.

As pessoas rivalizam entre si para ver quem compõe mais maldições inauditas e escabrosas; o homem mais profano é honrado como mestre.[71] No começo, diz Deschamps, as pessoas blasfemavam em toda a França, em gascão ou em inglês, depois disso, em bretão e agora, em borguinhão. Ele compôs duas baladas consecutivas sobre as maldições mais populares para, no fim, dar-lhes um significado devoto. A maldição borguinhã é a pior de todas: *Je renie Dieu* [eu renego

Deus],[72] atenuada para *Je renie de bottes* [eu renego botas]. Os borguinhões tinham fama de ser blasfemadores da pior espécie; aliás, a França de um modo geral, queixa-se Gerson, por mais cristã que fosse, sofre mais do que outros países desse pecado repugnante, a causa de peste, guerras e fome.[73] Até os monges blasfemam.[74] Gerson queria que as autoridades ajudassem a extirpar o mal mediante leis rígidas mas penas leves, que poderiam realmente ser aplicadas. E, de fato, em 1397 surgiu uma regulamentação real que renovava os velhos decretos de 1269 e 1347 contra a blasfêmia; contudo, não com penas brandas e exequíveis, mas com as antigas ameaças de fissurar os lábios e cortar fora a língua, expressão do horror sagrado à blasfêmia. No registro que contém a regulamentação, há uma anotação na margem: "Todas essas maldições na data de hoje, 1411, estão amplamente em uso em todo o reino, sem nenhuma punição".[75] Pierre d'Ailly insistiu para que se combatesse energicamente esse mal no Concílio de Constança.[76]

Gerson conhece os dois extremos por entre os quais se movia o pecado de blasfemar. Ele aprendeu na experiência como padre confessor que os jovens, inocentes, simples e castos, viam-se torturados por uma forte tentação de negar Deus e blasfemar. Ele os aconselha a não se entregarem por completo à contemplação de Deus e de seus santos, pois ainda não são suficientemente fortes para isso.[77] Ele também conhece aqueles que blasfemavam por costume, como os borguinhões, cujo ato, por mais execrável que seja, não pode ser considerado perjúrio, uma vez que não há intenção de rogar uma maldição.[78]

Não é possível determinar o momento em que o costume de tratar as coisas da fé de modo leviano muda para uma irreligiosidade consciente. Sem sombra de dúvida, no período final da Idade Média há uma forte tendência para ridicularizar a devoção e os devotos. As pessoas gostam de ser *esprit fort* e fazer piadas sobre a fé.[79] Os escritores populares são frívolos e indiferentes, como na história do *Cent nouvelles nouvelles*, em que o pastor enterra seu cão em solo sagrado e diz a ele: "meu bom cão, que Deus o perdoe" [*mon bon chien, à qui Dieu pardoint*]. Além disso o cão vai "diretamente para o paraíso dos cães" [*tout droit au paradis des chiens*].[80] Há uma enorme aversão à devoção fingida ou zombeteira: a palavra *papelard* [hipócrita] é bastante frequente. O dito popular muito empregado *De jeune angelot vieux diable* [jovem, um anjo; velho, um diabo], ou em belo latim escolar: *Angelicus juvenis senibus sathanizat in annis* [um jovem angelical comporta-se como um diabo quando velho], é um tormento para Gerson. Assim se corrompe a juventude, diz ele.

Já se vê nas crianças um semblante descarado, a boca suja e palavrões, indecência em gestos e no olhar. Então, diz ele, o que se pode esperar das crianças que serão o diabo quando ficarem mais velhas?[81]

Entre os próprios clérigos e teólogos, Gerson distingue um grupo de faladores e encrenqueiros ignorantes para quem cada conversa séria é um fardo e a religião um conto de fadas; tudo o que ouvem sobre aparições e revelações é rejeitado em meio a gargalhadas e grande repugnância. Outros descambam para o extremo oposto, e aceitam todos os produtos da imaginação de pessoas perturbadas, seus sonhos e suas ideias fantasiosas são considerados revelações.[82] O povo não consegue encontrar o meio-termo entre esses dois extremos: eles acreditam em tudo o que videntes e profetas preveem, mas, se um religioso genuíno, que muitas vezes teve revelações verdadeiras, comete um simples deslize, as pessoas mundanas insultam a todos que pertençam ao clero, os chamam de impostores e *papelards* e daí em diante não lhes dão mais ouvidos, considerando-os hipócritas malévolos.[83] A maioria dos casos da tão lamentada falta de devoção expressa a repentina ausência de tensão religiosa numa vida mental saturada de concepções e formas religiosas. Por todo o período medieval encontram-se numerosos casos de descrença espontânea,[84] que não são desvios dos ensinamentos da Igreja com base em reflexões teológicas, mas simplesmente reações imediatas a isso. E mesmo que não signifique muito o fato de poetas ou historiadores, que presenciavam os enormes pecados de seu tempo, terem proclamado que ninguém mais acreditava no paraíso ou no inferno,[85] em mais de um caso a descrença latente tornara-se consciente e se fortalecera, a ponto de ser de conhecimento geral e de até mesmo os céticos a admitirem. O capitão Bétisac diz a seus companheiros:

Beaux seigneurs, je ay regardé à mes besongnes et en ma conscience je tiens grandement Dieu avoir courrouchié, car jà de long temps j'ay erré contre la foy, et ne puis croire qu'il soit riens de la Trinité, ne que le Fils de Dieu se daignast tant abaissier que il venist des chieulx descendre én corps humain de femme, et croy et dy que, quant nous morons, que il n'est riens de âme... J'ay tenu celle oppinion depuis que j'eus congnoissance, et la tenray jusques à la fin.[86]

Caros senhores, cuidei de minhas necessidades, mas tenho em minha consciência que irritei tremendamente a Deus pois há muito já errei contra a fé, e não consigo acreditar nem um pouco na Trindade, nem que o Filho de Deus tenha se dignado a se rebaixar tanto assim, para descer do paraíso para o corpo humano de uma mulher, e eu creio e afirmo que, quando morremos, não há nada de alma... Essa é minha opinião desde que me tornei consciente das coisas, e hei de mantê-la até o final.

Hugues Aubriot, preboste de Paris, odeia ao extremo a Igreja católica; ele não acredita na Eucaristia, ri dela, não comemora a Páscoa nem se

confessa.[87] Jacques du Clercq narra diversos casos de nobres que recusaram conscientemente os últimos sacramentos.[88] Jean de Montreuil, prelado superior de Lille, escreve a um de seus amigos eruditos, mais no estilo leve de um humanista iluminado que de um verdadeiro religioso: "Conheceis o nosso amigo Ambrosius de Miliis, ouvistes várias vezes a opinião dele sobre a religião, sobre a fé, sobre as escrituras sagradas e sobre todas as prescrições da Igreja, a tal ponto que, perto dele, Epicuro deveria ser chamado de católico. Pois bem, esse homem foi completamente convertido". Mas antes de sua conversão ele foi tolerado no círculo dos primeiros humanistas, repletos de disposição devota.[89]

Nesses casos espontâneos de descrença, de um lado estão o paganismo literário da Renascença e a forma educada e circunspecta do epicurismo, que já no século XIII, sob a influência de Averróis, havia florescido em círculos tão variados. De outro lado, está a negação ardorosa dos pobres e ignorantes heréticos que, não importa como fossem chamados, turlupinos ou irmãos do espírito livre, haviam ultrapassado a linha que separava o misticismo do panteísmo. Porém esses fenômenos precisarão ser tratados mais tarde, num outro contexto. Por enquanto ainda temos de permanecer na esfera da representação externa da fé e das formas e costumes externos.

Para o entendimento diário das pessoas comuns, a simples presença de uma imagem visível tornava totalmente supérflua a comprovação intelectual da verdade. Não havia espaço entre aquilo que era representado em cor e forma – as pessoas da Trindade, as chamas do inferno, os inúmeros santos – e a fé naquilo tudo. Não havia lugar para a pergunta: será que isso é verdade? Todas aquelas representações passavam imediatamente da imagem para a crença; graças aos seus contornos destacados e às suas cores vivas, elas eram gravadas no espírito, com toda a realidade que a Igreja podia exigir e algo mais.

Entretanto, quando se apoia demasiadamente em imagens tangíveis, a fé mal consegue fazer distinções qualitativas entre a natureza e o grau de santidade dos seus diferentes elementos. Uma imagem é tão real e tão respeitável quanto a outra. O fato de que se deve adorar a Deus e apenas venerar os santos não é ensinado pela própria imagem, e essa diferença se perde – a menos que a Igreja a evoque constantemente. Em nenhum outro lugar o pensamento devoto era tão ameaçado por imagens coloridas quanto no âmbito da veneração dos santos.

A posição rígida da Igreja era simples e elevada o bastante. Considerando a ideia da manutenção da personalidade individual depois da

morte, a veneração dos santos era natural e inquestionável. É permitido louvá-los e honrá-los *per imitationem et reductionem ad Deum* [como imitações e pequenos reflexos de Deus]. Da mesma forma, também se podem venerar imagens, relíquias, lugares sagrados e coisas divinas, na medida em que isso acabe levando à veneração do próprio Deus.[90] Também a distinção técnica entre o santo e uma pessoa simples que atingira a salvação era estabelecida pela canonização oficial. Essa distinção, embora uma formalização enfadonha, não continha nada que contradissesse o espírito do cristianismo. A Igreja estava ciente de que a santidade e a beatitude eram equivalentes, assim como de que a canonização era, em certa medida, imperfeita. "Pode-se acreditar", diz Gerson, "que infinitamente mais santos morreram e morrem diariamente do que aqueles que são canonizados."[91] A permissão de usar imagens ia de encontro ao segundo mandamento de Deus. No entanto, a Igreja as considerava lícitas com o argumento de que o mandamento fora necessário pois, até a encarnação, Deus era apenas espírito, mas com a vinda de Cristo a lei fora anulada. No entanto, a Igreja queria obedecer incondicionalmente à continuação do segundo mandamento – *Non adorabis ea neque coles* [Não há de adorá-las nem servi-las]. "Nós não adoramos as imagens, mas honramos e adoramos ao representado, ou seja, Deus, ou ao seu santo, de quem a imagem é a representação."[92] As imagens servem apenas para mostrar às pessoas simples, que não conhecem as Escrituras, no que precisam acreditar.[93] Elas são os livros dos ignorantes.[94] Exemplo desse pensamento é a oração composta por Villon para a própria mãe:

Femme je suis pourette et ancienne,	Eu sou mulher, anciã quase indigente,
Qui riens ne sçai; oncques lettre ne leuz;	Que nada sabe, e sem letras, ademais
Au moustier voy dont suis paroissienne	No mosteiro a que vou, aurifulgente
Paradis paint, où sont harpes et luz,	O céu vejo com harpas e corais
Et ung enfer ou dampnez sont boulluz:	E um Inferno, no qual fervem os mortais;
L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse...[95]	Um me ilumina, o outro me apavora.

A Igreja jamais se inquietou com o fato de que a abundância de imagens oferecia ao espírito simples tanto material para se desviar da doutrina quanto a interpretação pessoal das sagradas escrituras. Ela sempre foi branda com o pecado daqueles que, por ignorância e simplicidade, sucumbiram à veneração das imagens. É suficiente, diz Gerson, se as pessoas tiverem a intenção de agir como a Igreja solicita.[96]

Não nos preocuparemos aqui em saber até que ponto a Igreja conseguiu proibir a veneração ou mesmo a adoração dos santos, não enquanto intercessores mas sim como os fiadores pedidos. Essa é uma mera questão da história do dogma, que deve ser deixada de lado. O que nos interessa é saber até que ponto ela foi bem-sucedida em manter o povo longe dessa adoração, em outras palavras, qual realidade, qual valor representativo os santos tinham na crença popular do final da Idade Média; e essa é uma questão que pertence à história da cultura. Para ela, só há uma resposta possível: os santos eram figuras tão essenciais, tão materiais e tão familiares na vida religiosa cotidiana, que todos os impulsos religiosos superficiais e sensuais eram atrelados a eles. Enquanto as emoções mais fervorosas eram dirigidas para Cristo e para Maria, todo um estoque de sentimentos religiosos cotidianos e ingênuos concretizava-se na veneração dos santos. Tudo isso contribuía para torná-los familiares e presentes. A imaginação popular se apossou deles: sua aparência era tão familiar quanto seus atributos, e seus horrendos martírios tão conhecidos como os milagres surpreendentes. **[12.13]** Eles se vestem como o próprio povo. Todo dia podia-se dar de cara com São Roque ou São Tiago na pele de um pestilento ou de um peregrino. Seria interessante pesquisar até quando as vestimentas dos santos correspondiam à moda da época; certamente durante todo o século XV. Mas em que momento a arte religiosa os retira da viva

12.13 Gerard David, Maria e santas, anjos e o pintor com sua mulher.

imaginação popular, cobrindo-os com uma roupagem retórica? Não se trata apenas da preferência renascentista pelas vestimentas históricas; a própria imaginação popular começa a abandoná-los até que já não podiam mais se fazer valer na arte religiosa popular. Durante a Contrarreforma, os santos escalaram muitos degraus, exatamente como a Igreja o queria, até que perderam o contato com a vida do povo.

A presença física, que os santos já possuíam na forma de suas imagens, era inesperadamente intensificada pelo fato de a Igreja sempre ter permitido e encorajado a veneração de suas relíquias. E como não podia deixar de ser, essa ligação com a matéria tinha um efeito materializante na fé, que às vezes levava a extremos surpreendentes. Quanto às relíquias, a robusta fé do período medieval nunca era detida pelo temor à secularização ou à dessacralização. Os habitantes das montanhas da Úmbria, por volta do ano 1000, quiseram matar a pancadas o monge São Romualdo para que os seus ossos não se perdessem. Os monges de Fossanuova, onde morreu Tomás de Aquino, temendo que a sua valiosa relíquia se perdesse, não hesitaram em decapitar, cozinhar e preservar o cadáver.[97] Antes mesmo de Santa Isabel da Turíngia ter sido enterrada, **[12.14]** uma multidão de devotos veio não só cortar ou arrancar pedaços dos panos que envolviam seu rosto, como também cortar seus cabelos e unhas, pedaços das orelhas e os mamilos.[98] Por ocasião de uma festa solene, Carlos VI distribui as costelas de seu antepassado, São Luís de França, entre Pierre d'Ailly e seus tios de Berry e da Borgonha. Aos prelados ele deu uma perna que deveria ser repartida após a refeição.[99]

12.14 Isabel da Turíngia.

Por mais viva e física que fosse a ideia dos santos, eles apareciam relativamente pouco na esfera da experiência sobrenatural. Tudo o que diz respeito a visões, sinais, aparições e fantasmas permanece separado do imaginário popular relativo aos santos. Mas há exceções, claro. Os exemplos mais lembrados são o do arcanjo Miguel, de Santa Catarina e de Santa Margarida, que aparecem para Joana d'Arc. É bem provável que no espírito de Joana a interpretação daquilo pelo que ela passou só tenha ocorrido progressivamente, talvez mesmo apenas por ocasião dos interrogatórios durante o seu processo. Inicialmente

ela fala somente de seu *Conseil*, sem dar a ele um nome; só mais tarde ela indica determinadas figuras de santos.[100] Poderíamos também citar exemplos tirados da literatura visionária, mas todos os que encontramos eram por demais elaborados ou interpretados literariamente, por assim dizer. Quando os quatorze santos auxiliares, que na iconografia eram figuras tão marcantes, aparecem para um jovem pastor em Frankenthal perto de Bamberg em 1446, ele não os vê com seus atributos consagrados, mas apenas como quatorze querubins idênticos, que lhe *dizem* ser os quatorze santos auxiliares. A fantasmagoria da crença popular é recheada de anjos e diabos, espíritos das pessoas mortas e mulheres brancas, mas não de santos. Apenas excepcionalmente o santo desempenha um papel na superstição genuína, isto é, independente de toda influência literária ou teológica. São Bertoldo o faz em Gent. Quando alguma coisa ruim está para acontecer, ele bate no seu caixão na abadia de São Pedro "repetidamente e bem forte" [*moult dru et moult fort*]. Às vezes a batida vem acompanhada de um leve terremoto e assusta a cidade de tal forma que procissões são organizadas na tentativa de deter o mal iminente.[101] Contudo, em geral, o medo paralisante se associa a figuras de caráter indefinido, mais do que às bem concebidas imagens encontradas na igreja. Como fantasmas, as figuras imaginadas perambulavam desorientadas, com uma expressão vaga de susto, vestindo uma mortalha nebulosa, ou se apresentavam num mero brilho celestial, ou vêm à tona em terríveis formas ilusórias, desbotadas e monstruosas, saídas dos cantos escondidos da mente.

Isso não deveria nos surpreender. Justamente pelo fato de ter assumido uma forma tão definida e um caráter material, faltava ao santo o mistério terrificante. O temor diante do sobrenatural está na indefinição da ideia, na expectativa de que algo novo e pavoroso possa aparecer de repente. Tão logo a ideia é delineada e determinada, surge um sentimento de segurança e familiaridade. As célebres imagens dos santos tinham o mesmo efeito tranquilizador de se ver um policial numa cidade grande e desconhecida. A veneração dos santos e sobretudo a representação deles criavam, por um lado, uma zona neutra de fé calma e agradável entre o êxtase da visão de Deus e os doces arrepios do amor de Cristo, e, por outro, a fantasmagoria aterrorizante originada no medo do demônio e no encanto da bruxaria. Poder-se-ia ousar afirmar que a veneração dos santos, ao direcionar as excessivas efusões religiosas e temores religiosos e reduzi-los a noções familiares, atuou como um calmante saudável na mente exuberante da Idade Média.

Devido a essa perfeita qualidade pictórica, o culto aos santos pertence ao lado manifesto da vida religiosa. Ele acompanha a corrente do pensamento cotidiano e nisso às vezes perde a sua dignidade. Característico nesse aspecto é o culto a José no final do período medieval. Pode-se considerá-lo como uma consequência e uma reação ao apaixonado culto de Maria. É como se o interesse desrespeitoso pelo padrasto fosse a outra face de todo o amor e glorificação dedicados à virgem Mãe. À medida que Maria ascendia cada vez mais alto, José tornava-se uma mera caricatura. As artes plásticas já lhe haviam dado uma forma que se aproximava perigosamente de um camponês rude. É assim que ele é representado no díptico de Melchior Broederlam em Dijon. **[12.15]** Mas os aspectos mais profanos não foram expressos nas artes plásticas. Em vez de reconhecer José como o mais privilegiado dos seres humanos, que pôde servir à Mãe de Deus e criar o Seu filho, Eustache Deschamps, que não deve absolutamente ser considerado um zombador não devoto, prefere vê-lo como o tipo do pai de família maçante e deplorável:

12.15 Melchior Broederlam, São José bebendo no díptico de Dijon.

Vous qui servez a femme et a enfans
Aiez Joseph toudis en remembrance;
Femme servit toujours tristes, dolans,
Et Jhesu Crist garda en son enfance;
A piè trotoit, son fardel sur sa lance;
En plusieurs lieux est figuré ainsi,
Lez un mulet, pour leur faire plaisance,
Et si n'ot oncq feste en ce monde ci.[102]

Vós que servis à mulher e à criança,
Tende sempre José em pensamento,
Ele serviu a uma mulher, sempre triste e melancólico
E cuidou de Jesus Cristo em sua infância,
Seguia a pé, seu fardo em sua lança,
Assim o vemos representado em todos os lugares,
Junto a uma mula, para a eles satisfazer,
E ele nunca se divertiu neste mundo.

Se fosse unicamente para consolar pais de família zelosos com um exemplo nobre, seria aceitável, mesmo que faltasse dignidade à ideia. Mas Deschamps usa José como uma advertência explícita para aqueles que desejam carregar o fardo de uma família:

Qu'ot Joseph de povreté
De durté,
De maleurté,
Quant Dieux nasqui!
Maintefois l'a comporté
Et monté
Par bonté
Avec sa mère autressi,
Sur sa mule les ravi:
Je le vi
Paint ainsi;
En Egipte en est alé.
Le bonhomme est painturé
Tout lassé,
Et troussé,
D'une cote et d'un barry:
Un baston au coul posé,
Vieil, usé
Et rusé.
Feste n'a en ce monde cy,
Mis de lui
Va le cri:
C'est Joseph le rassoté.[103]

O que José tinha de miséria,
De dureza
E de infelicidade,
Quando Deus nasceu?
Ele o carregou várias vezes
E o deixou montar
Por bondade
Junto com a sua mãe;
Em sua mula levou-os consigo;
Eu o vi
Assim pintado,
Ao Egito ele foi,
O bom homem foi representado
Todo cansado
E vestido
Numa túnica e num barry
Carregando um cajado,
Velho, gasto
E quebrado.
Ele não tem distração neste mundo,
Mas tem
A fama:
Esse é o tolo José.

Isso mostra como de uma imagem familiar surge uma concepção também muito familiar, que ameaça qualquer sentido de santidade. José permaneceu uma figura semicômica no imaginário popular. O dr. Johannes Eck ainda precisou insistir para que ele não fosse incluído no auto de Natal ou ao menos que o apresentassem de forma decente, e não só como aquele que prepara o mingau, *ne ecclesia Dei irrideatur* [de forma que a igreja de Deus não fosse ridicularizada].[104] É contra essas representações indignas que se dirigia o movimento de Gerson em favor de uma veneração adequada a José, o que o levou a ser incorporado à liturgia em detrimento de todos os outros santos.[105] Porém, como vimos mais acima, a seriedade do anseio de Gerson não o mantém livre da *curiositas* indiscreta acerca das coisas que pareciam estar quase inevitavelmente ligadas ao tema do casamento de José. Os espíritos sensatos (e Gerson, apesar de sua predileção pelo misticismo, em muitos aspectos era um espírito sensato), quando se

tratava do casamento de Maria, eram levados a fazer considerações de conteúdo bem mundano. O cavaleiro De la Tour Landry, também um sujeito sensato e bem-intencionado, analisa o caso sob esse ângulo:

Dieux voulst que elle espousast le saint homme Joseph qui estoit vieulx et preudomme; car Dieu voulst naistre soubz umbre de mariage pour obéir à la loy qui lors couroit, pour eschever les paroles du monde.[106]

Deus quis que ela se casasse com o santo homem José, que era velho e correto; pois Deus queria nascer sob a sombra do casamento, para obedecer à lei então válida, para fugir ao falatório do mundo.

Uma obra não publicada do século XV apresenta o casamento místico da alma com o noivo divino nos termos de um namoro burguês. Jesus, o noivo, diz a Deus Pai: "Se lhe agradar, hei de me casar, constituir família e ter um monte de filhos" [*S'il te plaist, je me mariray et auray grant foueson d'enfans et de famille*]. O Pai faz objeções, pois a escolha do Filho foi uma negra etíope; aqui a passagem do Cântico dos Cânticos se faz ouvir: "Sou negra, mas formosa" [*Nigra sum sed formosa*]. Seria um casamento desigual e uma desonra para a família. O anjo, que faz as vezes do intermediário, fala em prol da noiva: "Apesar de essa menina ser negra, ela é graciosa e tem corpo e membros bem formados, e é apropriada para carregar vários filhos" [*Combien que ceste fille soit noire, neanmoins elle est gracieuse, et a belle composicion de corps et de membres, et est bien habile pour porter fouezon d'enfans*]. O Pai responde: "Meu querido filho me disse que ela era negra e morena. Certamente quero que a sua esposa seja jovem, educada, terna, graciosa e bonita, e que tenha belos membros" [*Mon cher fils m'a dit qu'elle est noire et brunete. Certes je vueil que son espouse soit jeune, courtoise, jolye, gracieuse et belle et qu'elle ait beaux membres*]. E então o anjo elogia a sua face e todos os membros do corpo dela, que são as virtudes da alma. O Pai dá-se por vencido e diz ao Filho:

Prens la, car elle est plaisant
Pour bien amer son doulx amant;
Or prens de nos biens largement,
Et luy en donne habondamment.[107]

Aceite-a, pois ela é agradável
Para amar o seu doce amado,
Agora sirva-se generosamente de nossos bens,
E os dê a ela abundantemente.

Não há dúvida quanto à seriedade e à intenção edificante dessa obra. Trata-se simplesmente de um exemplo de como a imaginação desenfreada podia levar à trivialidade.

Cada santo tinha, por possuir uma imagem bem definida e expressiva, sua personalidade marcada,[108] ao contrário dos anjos, que, com

exceção dos três grandes arcanjos, nunca ganhavam formas particulares. A personalidade de cada santo era ainda mais intensificada pela função especial que cabia a cada um deles: recorria-se a este para uma determinada urgência, recorria-se àquele para a cura de uma certa doença. Normalmente, a fonte dessa especialização se encontrava num detalhe da lenda do santo ou em um atributo conferido a ele em uma de suas representações, como, por exemplo, no caso de Santa Apolônia, que teve os dentes arrancados no seu martírio e portanto era invocada em casos de dor de dente. **[12.16]** Uma vez que as funções dos santos haviam se tornado tão específicas, era inevitável que a veneração deles se transformasse em algo mecânico. Se a cura da peste fazia parte das funções de São Roque, era inevitável que a pressão sobre ele fosse exagerada, e corria-se o risco de se esquecer que ele operava a cura graças a sua intercessão junto a Deus, como ensinava a doutrina cristã. Esse é precisamente o caso dos quatorze santos auxiliares (que podem ser cinco, oito, dez ou quinze), cuja veneração era bastante presente no final da Idade Média. Santa Bárbara e São Cristóvão são os mais representados desse grupo. A esses quatorze, segundo a tradição popular, Deus havia concedido o poder de desviar perigos iminentes pela simples invocação de seus nomes.

Ilz sont cinq sains, en la genealogie,	São cinco santos na árvore genealógica
Et cinq sainctes, a qui Dieux octria	E cinco santas, a quem Deus
Benignement a la fin de leur vie,	Cheio de bondade permitiu no final de suas vidas,
Que quiconques de cuer les requerra	Que quem com sinceridade os invocar
En tous perilz, que Dieux essaucera	Em todos os perigos, Deus há de ouvir
Leurs prieres, pour quelconque mesaise.	Suas preces, seja qual for o acidente.
Saiges est donc qui ces cinq servira,	Sábio então aquele que a esses cinco há de servir:
Jorges, Denis, Christofle, Gille et Blaise.[109]	Jorge, Dionísio, Cristóvão, Egídio, Brás.

Na imaginação popular, a onipotência desses santos e o efeito instantâneo da prece a eles dirigida contribuíam para que se perdesse de vista o papel de meros intercessores: eram considerados os procuradores da divindade. Vários missais do período medieval, que compreendem o ofício aos quatorze santos auxiliares, expressam claramente o caráter obrigatório de sua intermediação: "Deus que elegeste santo o teu Jorge etc. com privilégios especiais acima de todos os outros, de forma que todos, que em sua necessidade implorarem por sua ajuda, segundo a promessa de sua graça obterão o resultado curador de sua reza" [*Deus*

MAISTRE
ESTIENNE
CHER
MAISTRE
ESTIENNE
CHER

qui electos sanctos tuos Georgium etc. etc. specialibus privilegiis prae cunctis aliis decorasti, ut omnes, qui in necessitatibus suis eorum implorant auxilium, secundum promissionem tuae gratiae petitionis suae salutarem consequantur effectum].[110] Por isso, depois do Concílio de Trento, a Igreja proibiu a missa dos quatorze santos auxiliares, tendo em vista o risco de a fé se vincular a eles como a um talismã.[111] E, de fato, já havia uma superstição segundo a qual era suficiente ver a imagem ou a estátua de São Cristóvão para estar a salvo pelo resto do dia de uma morte acidental.[112]

Quanto à razão pela qual esses quatorze se transformaram em uma companhia da salvação, é preciso notar que suas representações sempre possuíam atributos sensacionais, que estimulavam a imaginação. Santo Acácio tinha uma coroa de espinhos, Egídio era acompanhado por uma corça, São Jorge por um dragão, Brás se encontrava em uma toca com bestas selvagens, São Cristóvão tinha o tamanho de um gigante, São Ciríaco trazia o diabo numa corrente, Dionísio carregava a própria cabeça embaixo do braço, Erasmo martirizado pelo molinete que lhe extirpa os intestinos, Eustáquio com o cervo que carrega a cruz entre os chifres, Pantaleão como um médico, junto ao seu leão, Vito em um caldeirão, **[12.17]** Santa Bárbara em sua torre, Catarina com a roda e a espada e Santa Margarida com um dragão.[113] Não é improvável que a especial atenção concedida a esses quatorze resulte das impressionantes características de suas imagens.

12.16 O martírio de Santa Apolônia, miniatura de Jean Fouquet no livro de época de Etienne Chevalier, c. 1452-60.

12.17 São Vito na caldeira de óleo fervente.

Muitos dos santos ficaram vinculados a certas doenças, como Santo Antônio, por exemplo, que era associado a várias doenças de pele, São Mauro à gota, São Sebastião, São Roque, São Egídio, São Cristóvão, São Valentino e São Adriano à peste. Eis aqui mais uma causa da degradação da religiosidade popular: a doença era chamada pelo nome do santo, o fogo de Santo Antônio, o "mal de Saint Maur" e mais uma série deles. O santo, portanto, era o primeiro a vir à mente dos que pensavam na doença. Esses pensamentos eram carregados de emoções intensas, como medo e horror, sobretudo onde grassava a peste. Os santos relacionados à peste são intensamente cultuados no século XV: nos ofícios das igrejas,

nas procissões, irmandades, como um verdadeiro seguro de saúde espiritual. A forte percepção da ira de Deus, reforçada a cada epidemia, podia se deslocar facilmente para o santo que assumia a causa. A doença não foi causada pela justiça insondável de Deus, mas pela ira do santo que a enviou e que exige ser apaziguada. Se ele cura enfermidade, por que também não poderia causá-la? Com isso havia um deslocamento pagão da fé, que saía da esfera ético-religiosa para a mágica. A Igreja só poderia ser responsabilizada por isso se não levasse suficientemente em consideração o fato de que os seus ensinamentos puros tornavam-se confusos nas mentes ignorantes.

Os testemunhos da presença dessa noção entre o povo são múltiplos o suficiente para excluir qualquer dúvida de que no círculo dos ignorantes por vezes se considerava que os santos fossem de fato os causadores das doenças. *Que Saint Antoine me arde* [Que Santo Antônio me queime] é uma imprecação comum, *Saint Antoine arde le tripot, Saint Antoine arde la monture!* [Que Santo Antônio queime o bordel, que queime a cavalgadura][114] são maldições em que o santo atua como um demônio do fogo mau.

Saint Anthoine me vent trop chier	Santo Antônio me vende seu mal caro demais
Son mal, le feu ou corps me boute.	Ele atiça o fogo em meu corpo.

Desse modo Deschamps faz falar o mendigo atormentado por uma doença de pele. E àquele que sofre de gota, acrescenta: se não podes andar, tanto melhor, assim economizas o pedágio.

Saint Mor ne te fera fremir.[115]	São Mauro haverá de fazer com que não trema.

Robert Gaguin, que não pode ser considerado um opositor do culto aos santos com o poema de escárnio "A astúcia versátil do mendigo saudável na França" [*De validorum per Franciam mendicantium varia astucia*], descreve os mendigos desta forma: "Este vai ao chão enquanto cospe catarro fedorento e atribui o seu mal a São João. Outros são afligidos por São Fiacre, o monge, com pústulas. E vós, ó Damião, impedis a micção. Santo Antonio queima suas articulações com fogo deplorável e São Pio torna-os aleijados e paralíticos".[116]

Erasmo ironiza essa mesma crença popular, quando faz com que Theotimus responda à pergunta de Phielcous, sobre se os santos são piores no céu do que na terra: "Sim, os santos que reinam no céu

não devem ser insultados. Quem, ainda em vida, era mais meigo do que Cornélio, mais terno do que Antônio, mais paciente do que João Batista? Mas agora, que doenças mais terríveis eles enviam quando não são venerados como o devem ser!".[117] Rabelais afirma que os próprios pregadores populares diziam às congregações que São Sebastião era o causador da peste e Santo Eutrópio (por causa da assonância com *ydropique*) o causador da hidropisia.[118] Henri Estienne também menciona essas mesmas crenças.[119]

O conteúdo sentimental e intelectual da veneração dos santos era tão bem definido pelas cores e formas das imagens que a percepção estética direta continuamente ameaçava abolir o pensamento religioso. Entre a contemplação do brilho do ouro, a reprodução fiel e meticulosa dos materiais das roupas, o olhar pio que emanava dos olhos, e a realidade viva dos santos no imaginário popular, mal sobrava espaço para refletir sobre o que a Igreja permitia ou proibia que esses seres magníficos oferecessem como veneração ou devoção. Os santos viviam como deuses no espírito do povo. Não surpreende, portanto, que os círculos interessados dos Windesheimers tenham enxergado na veneração dos santos um perigo para a religiosidade popular. Mas é mais do que notável quando o pensamento deita raízes num espírito como o de Eustache Deschamps, o poeta banal e superficial da corte que, justamente por sua mediocridade, é um espelho fiel das aspirações de seu tempo:

Ne faictes pas les dieux d'argent,
D'or, de fust, de pierre ou d'arain,
Qui font ydolatrer la gent...
Car l'ouvrage est forme plaisant;
Leur painture dont je me plain,
La beauté de l'or reluisant,
Font croire à maint peuple incertain
Que ce soient dieu pour certain,
Et servent par pensées foles
Telz ymages qui font caroles
Es moustiers oû trop en mettons;
C'est tresmal fait: a brief paroles,
Telz simulacres n'aourans.
.....
Prince, un Dieu croions seulement

Não façam deuses de prata,
De ouro, de madeira, de pedra ou bronze,
Que levem o povo à idolatria...
Pois a obra é uma forma agradável;
Sua pintura, na qual eu lamento,
A beleza do ouro cintilando
Faz qualquer povo inseguro crer
Que se trata de deuses seguramente.
E com pensamentos tolos eles servem
Tais imagens que estão ao redor
Nas igrejas, onde são colocadas em demasia
Isso é mal feito: resumindo,
Não nos deixem venerar tais simulacros.
.....
Príncipe, deixe-nos acreditar em apenas um Deus.

Et aourons parfaictement
Aux champs, partout, car c'est raisons,
Non pas faulz dieux, fer n'ayment,
Pierres qui n'ont entendement:
Telz simulacres n'aourons.[120]

A ele venerar plenamente
No campo, em todo lugar, pois isso é razoável,
Nada de deuses falsos, de ferro,
e pedras sem entendimento:
Não nos deixe venerar tais simulacros.

Não se poderia considerar como uma reação inconsciente ao culto dos santos o fato de defender-se tão ardorosamente a veneração do anjo da guarda no final da Idade Média? No culto aos santos, a fé viva havia se cristalizado demais; as pessoas necessitavam de uma compreensão mais fluida da veneração e da noção de proteção. Eles podiam se ligar à figura do anjo, raramente vislumbrada, e assim retornar ao imediatismo do sobrenatural. E mais uma vez é Gerson, o paladino meticuloso da pureza da fé, quem repetidamente recomenda a veneração do anjo da guarda.[121] Mas também aqui há de novo a ameaça da curiosidade por detalhes mundanos que terminava por prejudicar a fé. A *studiositas theologorum* [ânsia de aprender dos teólogos], diz Gerson, faz todo tipo de pergunta a respeito dos anjos: se eles algum dia vão nos deixar, se sabem de antemão se seremos salvos ou estaremos perdidos, se Cristo e Maria tinham um anjo da guarda, e se o Anticristo terá um. Se o nosso bom anjo pode falar com a nossa alma sem as imagens da imaginação, ou se eles incentivam o bem assim como os diabos encorajam o mal. Se eles podem ler nossos pensamentos. Quantos são. Essa *studiositas*, conclui Gerson, pertence aos teólogos, mas qualquer *curiositas* deve ficar bem longe de todos aqueles que devem se dedicar mais à devoção do que a especulações sutis.[122]

A Reforma, um século mais tarde, considerou o culto aos santos quase indefensável, embora ela mesma não atacasse a crença em bruxas e no diabo, ou melhor, não quisesse fazê-lo, uma vez que ainda estava dominada por essas coisas. Não seria pelo fato de a veneração aos santos em grande parte ter se transformado em *caput mortuum*, dado que quase tudo o que se referia a ela havia sido tão plenamente expresso na imagem, na lenda e na oração, que não havia mais nenhum respeito atemorizante para sustentá-la? A veneração aos santos perdera suas raízes no inimaginável, no indizível – raízes nas quais o pensamento demoníaco estava firmemente preso.[123] E quando a Contrarreforma decide recriar uma veneração purificada aos santos, ela precisa podar o espírito com a tesoura da rigidíssima disciplina, para aparar todas as exuberantes proliferações da imaginação popular.

Notas

1 J. Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, 1905, pp. 97, 147 [ed. bras.: *Reflexões sobre a história*, trad. Leo Gilson Ribeiro, Rio de Janeiro, Zahar, 1961].

2 Heinrich Seuse, *Leben*, Bihlmeyer (ed.), Deutsche Schriften, 1907, pp. 24-25. Ver aqui John Tiptoft, conde de Worcester, o cúmplice sanguinário de Eduardo IV, também um humanista precoce, que pede ao carrasco que, em honra à Trindade, o decapite com três golpes. C. Scofield, *Edward IV*, v. I, p. 547.

3 Gerson, *Opera*, op. cit., v. III, p. 309.

4 Nic. de Clémanges, "De novis festivitatibus non instituendis", *Opera*, Lydius (ed.), Lugd. Bat., 1613, pp. 151, 159.

5 Em Gerson, *Opera*, op. cit., v. II, p. 911.

6 *Acta sanctorum Apr.*, t. III, p. 149.

7 *Ac aliis vere pauperibus et miserabilibus, quibus convenit jus et verus titulus mendicandi.*

8 *Qui ecclesiam suis mendaciis maculant et eam irrisibilem reddunt.*

9 Alanus Redivivus, J. Coppenstein (ed.), 1642, p. 77.

10 Commines, op. cit., v. I, p. 310; Chastellain, op. cit., v. V, p. 27; *Le Jouvencel*, op. cit., v. I, p. 82; Jean Lud, im *Deutsche Geschichtsblätter*, XV, p. 248; *Journal d'un bourgeois*, op. cit., p. 384; *Paston Letters*, v. II, p. 18; J. H. Ramsay, *Lancaster and York*, v. II, p. 275; *Play of Sir John Oldcastle*, v. II, p. 2 ss. Constule, "Onnoozele kinderen als ongeluksdag", *Tien Studiën*, Haarlem, 1926 [Verzamelde Werken, v. IV, p. 212 v.]

11 Gerson, "Contra superstitionem praesertim Innocentum", in *Opera*, v. I, p. 203. Sobre Gerson, cf. James L. Connolly, "John Gerson Reformer and Mystic", *Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'hist. et de phil. de l'Université de Louvain*, 2ème série, fasc. 12, 1928.

12 Gerson, "Quaedam argumentatio adversus eos qui publice volunt dogmatizare etc.", in *Opera*, v. II, pp. 521-22.

13 "Johannis de Varennis Responsiones etc.", in Gerson, op. cit., v. I, p. 909.

14 *Journal d'un bourgeois*, p. 259. Por "*une hucque vermeille par dessoubz*" provavelmente deve-se ler "*par dessus*".

15 "Contra vanam curiositatem", in *Opera*, op. cit., v. I, p. 86.

16 *Considérations sur saint Joseph*, v. III, pp. 842-68. Josephina, v. IV, p. 753; *Sermo de natalitate beatae Mariae Virginis*, v. III, p. 1351; mais adiante v. IV, pp. 729, 731-32, 735-36.

17 Gerson, "De distinctione verarum visionum a falsis", in *Opera*, op. cit., v. I, p. 50.

18 C. Schmidt, "Der Prediger Olivier Maillard", *Zeitschr. f. hist. Theologie*, 1856, p. 501.

19 Ver Thuasne, Rob. Gaguini Ep. et Or., I, pp. 72 ss.

20 *Les Cent nouvelles nouvelles*, Wright (ed.), v. II, pp. 75 ss., 122 ss.

21 *Le Livre du chevalier De la Tour Landry*, de Montaiglon (ed.), p. 56.

22 L.c., p. 257; "Se elles ouyssent sonner la messe ou à veoir Dieu".

23 Leroux de Lincy, *Le Livre des Proverbes français*, Paris, 1859, 2 vols., v. I, p. 21.

24 Froissart, Luce (ed.), v. V, p. 24.

25 *Cum juramento asseruit non credere in Deum dicti episcopi*, Rel. de S. Denis, v. I, p. 102.

26 "João no porão". Um serviço de louça raro e antigo, no qual, por meio de um mecanismo,

uma pequena figura aparece quando se enche a vasilha. A louça era usada pelas mulheres grávidas. [N.E.]

27 Laborde, v. II, p. 264, n. 4238, Inventário de 1420; id., v. II, p. 10, n. 77, Inventário de Carlos, o Temerário, onde deve se referir ao mesmo exemplar. A biblioteca de Amines possui uma estatueta em madeira de Maria, obra espanhola do final do século XVI, com uma reentrância onde há o menino Jesus em marfim. Ver G. H. Luquet, "Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien", *Revue archéologique*, t. XIX, 1924, p. 143 [aqui, fig. 12-5].

28 Gerson, *Opera*, v. III, p. 947. Encontram-se suas palavras de rejeição no texto francês, em um provérbio natalino, em Didron, *Iconographie chrétienne*, 1843, p. 582, onde também é testemunhado que essa heresia realmente foi desaparecendo. Em uma oração ali citada, consta de Maria: "quant pour les pécheurs se voust en vous herbergier le Père, le Filz et le Seint-Esprit... par quoy vous estes la chambre de toute la Trinité".

29 *Journal d'un bourgeois*, p. 366.

30 Uma carta de indulgência holandesa do século XIV, J. Verdam (ed.), in Ned. Archief voor Kerkgesch, 1900, pp. 117-22.

31 A. Eekhof, *De questierders van den aflaat in de Noordelijke Nederl.*, 's Gravenhage, 1909, p. 12.

32 Chastellain, op. cit., v. I, pp. 187-89: entrada solene de Henrique e de Filipe da Borgonha em Paris em 1420; v. II, p. 16: entrada solene do último de Gent em 1430.

33 Doutrepont, op. cit., p. 379.

34 Deschamps, op. cit., v. III, p. 89, n. 357; "Le roi René, Traicté de la forme et devise d'un tournoy", in *Œuvres*, op. cit., v. II, p. 9.

35 Olivier de la Marche, op. cit., v. II, p. 202.

36 Monstrelet, op. cit., v. I, p. 285, cf. 306.

37 *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae*, pp. 13, 16 (Chron. rel. à l'hist. de la Belgique sous la dom. des ducs de Bourg. 11).

38 Molinet, op. cit., v. II, pp. 84-94, v. III, p. 98, *Faictz et Dictz*, fo. 47, comp. I, p. 240, e também Chastellain, op. cit., v. III, pp. 209, 260, v. IV, p. 48, v. V, p. 301, v. VII, pp. 1 ss.

39 Molinet, op. cit., v. III, p. 109.

40 Gerson, "Oratio ad regem Franciae", in *Opera*, v. IV, p. 662. Aliás, com isso Gerson situa-se na base dos ensinamentos de São Tomás sobre os anjos; cada anjo forma o que na terra se chamaria de espécie, cf. E. Gilson, *Le Thomisme*, p. 158.

41 *Quinze joyes de Mariage*, p. XIII.

42 Gerson, *Opera*, v. III, p. 299.

43 Friedländer, *Jahrb. der K. Preuss. Kunstsammlungen*, v. XVII, 1896, p. 206.

44 K. J. Bernet Kempers in *De Muziek*, 1927, p. 350, cf. Wetzer and Welte, *Kirchenlexikon*, ver "Musik", col. 2040.

45 Chastellain, op. cit., v. III, p. 155.

46 H. van den Velden, *Rod. Agricola, een Nederlandsch humanist der vijftiende eeuw*, v. I, dl., Leiden, 1911, p. 44.

47 Deschamps, op. cit., v. X, n. 33, p. XLI. Na penúltima linha está "l'ostel", o que naturalmente não faz sentido.

48 Nic. de Clémanges, "De novis celebritatibus non instituendis", in *Opera*, Lydius (ed.), 1613, p. 143.

49 *Le Livre du chevalier De la Tour Landry*, pp. 66, 70.
50 Gerson, "Sermo de nativitate Domini", in *Opera*, v. III, pp. 946, 947.
51 Nic. de Clémanges, op. cit., p. 147.
52 O. Winckelmann, "Zur Kulturgesch. des Strassburger Münsters", *Zeitschr. f. d. Gesch. des Oberrheins*, N.F. XXII, 2.
53 Dionysius Cartusianus, "De modo agendi processiones etc.", *Opera*, v. XXXVI, pp. 198 s.
54 Chastellain, op. cit., v. V, pp. 253 ss.
55 Antes, pp. 100-01.
56 Michel Menot, *Sermones*, f. 144 vso., in Champion, Villon, v. I, p. 202.
57 *Le Livre du chevalier De la Tour Landry*, p. 65; Olivier de la Marche, op. cit., v. II, p. 89; *L'Amant rendu cordelier*, p. 25, huitain 68; Rel. de S. Denis, v. I, p. 102.
58 L.c., p. 144.
59 Christine de Pisan, *Œuvres poétiques*, v. I, p. 172; ver p. 60, *L'Epistre au dieu d'Amours*, v. II, p. 3; Deschamps, op. cit., v. V, p. 51, n. 87, v. I, II, pp. 185, vs. 75. Ver antes, pp. 199-200.
60 *L'Amant rendu cordelier*, op. cit.
61 Menot, op. cit.
62 Gerson, "Expostulatio... adversus corruptionem juventutis per lascivas imagines et alia hujusmodi", in *Opera*, v. III, p. 291; cf. "De parvulis ad Christum trahendis", Id., ibid., p. 281; "Contra tentationem blasphemiae", id., ibid., p. 246.
63 *Le Livre du chevalier De la Tour Landry*, pp. 80, 81; ver Machaut, *Livre du Voir-Dit*, pp. 143 ss.
64 *Le Livre du chevalier De la Tour Landry*, pp. 55, 63, 73, 79.
65 Nic. de Clémanges, op. cit., p. 145.
66 *Quinze joyes de mariage*, p. 127, ver pp. 19, 25, 124.
67 Froissart, Luce et Raynaud (ed.), op. cit., v. XI, pp. 225 ss.
68 Chron. Montis S. Agnetis, p. 341; J. C. Pool, *Frederik v. Heilo en zijne schriften*, Amsterdam, 1866, p. 126; ver Hendrik Mande por W. Moll, *Joh. Brugman en het godsd. leven onzer vaderen in de 15e eeuw*, 1854, 2 vols., v. I, p. 264.
69 Gerson, "Centilogium de impulsibus", *Opera*, v. III, p. 154.
70 Deschamps, op. cit., v. IV, p. 322, n. 807; ver v. I, p. 272, n. 146: "Si n'y a si meschant qui encor ne die 'Je regni Dieu'...".
71 Gerson, "Adversus lascivas imagines", op. cit., v. III, p. 292; "Sermo de nativitate Domini", v. III, p. 946.
72 Deschamps, op. cit., v. I, pp. 271 ss., n. 145-46, p. 217, n. 105, ver v. II, p. LVI, e Gerson, op. cit., v. III, p. 85.
73 Gerson, "Considérations sur le peché de blasphème", in *Opera*, v. III, p. 889.
74 Id., "Regulae morales", in *Opera*, v. III, p. 85.
75 *Ordonnances des rois de France*, t. VIII, p. 130, Rel. de S. Denis, II, p. 533.
76 P. d'Ailly, *De reformatione*, cap. 6; Gerson "De reform. Laicorum", in *Opera*, v. II, p. 914.
77 Gerson, "Contra foedam tentationem blasphemiae", in *Opera*, v. III, p. 243.
78 Id., "Regulae morales", in op. cit., p. 85.
79 Id., "Contra foedam tentationem blasphemiae", in op. cit., p. 246: *hi qui audacter contra fidem loquuntur in forma joci* etc.
80 *Cent nouvelles nouvelles*, v. II, p. 205.
81 Gerson, "Sermo de S. Nicolao", in *Opera*, v. III, p. 1577; "De parvulis ad Christum trahendis", id., ibid., p. 279. Contra o mesmo provérbio,

também Dionysius Cart., "Inter Jesum et puerum dialogus", art. 2, in *Opera*, t. XXXVIII, p. 190.

82 Gerson, "De distinctione verarum visionum a falsis", in *Opera*, v. I, p. 45.

83 Id., ibid., p. 58.

84 Petrus Damiani, *Opera*, v. XII, 29, p. 283; para os séculos XII e XIII, ver Hauck, *Kirchengeschichte Deutschlands*, v. IV, pp. 81, 898.

85 Deschamps, op. cit., v. VI, p. 109, n. 1167; id., ibid., n. 1222; Commines, op. cit., v. I, p. 449.

86 Froissart, Kervyn (ed.), v. XIV, p. 67.

87 Rel. de S. Denis, op. cit., v. I, pp. 102, 104; Jean Juvenal des Ursins, op. cit., p. 346.

88 Jacques du Clercq, op. cit., v. II, pp. 277, 340; v. IV, p. 59; ver Molinet, op. cit., v. IV, p. 390, Rel. de S. Denis, v. I, p. 643.

89 Joh. de Monasteriolo, *Epistolae*, Martène et Durand, Ampl. Coll., II, p. 1415; ver ep. 75-76, p. 1456 de Ambr. de Miliis a Gontier Col, em que ele se queixa sobre Jean de Montreuil.

90 Gerson, "Sermo III em die Sancti Ludovici", in *Opera*, v. III, p. 1451.

91 Id., "Contra impugnantes ordinem Carthusiensium", in *Opera*, v. II, p. 713.

92 Id., "De decem praeceptis", in *Opera*, v. I, p. 245.

93 Id., "Sermo de nativitate Domini", in *Opera*, v. III, p. 947.

94 Nic. de Clémanges, *De novis celebr. etc.*, p. 151.

95 Villon, *Testament*, vs. 893 ss., Longnon (ed.), p. 57 [ed. bras. *Poesia*, trad. Sebastião Uchôa Leite, Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 114].

96 Gerson, "Sermo de nativitate Domini", in *Opera*, v. III, p. 947; "Regulae morales", id., ibid., p. 86; "Liber de vita spirituali animae", id., ibid., p. 66.

97 *Hist. translationis corporis sanctissimi ecclesiae doctoris divi Thom. de Aq.* 1368, auct. fr. Raymundo Hugonis O.P., Acta sanctorum Martii, v. I, p. 725.

98 Relatório dos comissários papais bispo Konrad van Hildesheim e abade Hermann van Georgenthal sobre a inquirição de testemunhas quanto a Santa Isabel de Marburgo, em janeiro de 1235, editado em *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, XXVIII, p. 887.

99 Rel. de S. Denis, v. II, p. 37.

100 Quicherat, *Procès*, v. I, p. 295; v. III, pp. 99, 2191; P. Champion, *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*, Paris, 1921, v. II, p. 184; ver meu artigo "Bernard Shaw's Heilige em Tien Studiën", Haarlem, 1926, p. 269 [in *Verzamelde Werken*, v. III, pp. 546-46 s].

101 Chastellain, op. cit., v. III, p. 407; v. IV, p. 216.

102 Deschamps, op. cit., v. I, p. 277, n. 150.

103 Id., ibid., v. II, p. 348, n. 314.

104 Extraído de "Johann Eck's pfarrbuch für U.L. Frau in Ingolstadt", citado no *Archiv für Kulturgeschichte*, v. VIII, p. 103.

105 Joseph Seitz, *Die Verehrung des hl. Joseph in ihrer geschichtl. Entwicklung usw.*, Freiburg, Herder, 1908.

106 *Le Livre du chevalier De la Tour Landry*, p. 212.

107 "B. Nat. Ms. fr. 1875", in Ch. Oulmont, *Le Verger, le Temple et la Cellule, essai sur la sensualité dans les oeuvres de mystique religieuse*, Paris, 1912, pp. 284 ss.

108 Para as figuras de santo, ver sobretudo E. Mâle, *L'Art religieux à la fin du Moyen-Âge*, cap. IV.

109 Deschamps, op. cit., v. I, p. 114, n. 32; v. VI, p. 243, n. 1237.

110 "Missal de Bamberg de 1490", in Uhrig, "Die 14 hl. Nothelfer (XIV Auxiliatores)", *Theol. Quartalschrift* LXX, 1888, p. 72; ver missal de Utrecht de 1514 e missal dominicano de 1550, in *Acta sanctorum Aprilis*, t. III, p. 149.

111 L.I.c.c.

112 Erasmus, *Ratio seu methodus compendio perveniendi ad veram theologiam*, Bazel (ed.), 1520, p. 171.

113 Na balada de Deschamps que acabou de ser citada, também encontramos Martha, que destruiu o monstro Tarasco em Tarascon.

114 *Œuvres de Coquillart*, Ch. d'Héricault (ed.), Bibl. elzevirienne, 1857, v. II, p. 281.

115 Deschamps, op. cit., n. 1230, v. VI, p. 232.

116 *Rob. Gaguini Epistole et Orationes*, Thuasne (ed.), v. II, p. 176. Em um vilarejo no Brabante do Norte, há cerca de trinta anos, alguns aleijados, para distinguirem-se de seus homônimos, referiam a si mesmos "com o pé de Pio".

117 Colloquia, *Exequiae Seraphicae*, Elzev (ed.), 1636, p. 620.

118 *Gargantua*, cap. 45.

119 *Apologie pour Hérodote*, cap. 38, Ristelhuber (ed.), 1879, v. II, p. 324.

120 Deschamps, op. cit., v. VIII, p. 201, n. 1489.

121 Gerson, "De Angelis", in *Opera*, v. III, p. 1481; "De praeceptis decalogi", v. I, p. 431; "Oratio ad bonum angelum suum", v. III, p. 511; "Tractatus VIII super Magnificat", v. IV, p. 370; ver v. III, p. 137, 553, 739.

122 Id., *Opera*, v. IV, p. 389.

123 Neste capítulo também se devem comparar os registros autobiográficos do singular *Opicinus de Canistris*, publicado por R. Salomon, *Das Weltbild eines avignonesischen Klerikers*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1926-27, 1930.

Cest la figure de limaige
nre dame ainsy quelle
fut presentee au temple la
quelle est semblablement fi

guree et peinte en la cite de lo sē
ne et en la grant eglise de mi
lan. Esquelz lieux la dicte
ymaige par la devote priere
des personnes qui de vraie enten
tion et contrition sont adou
ree et requise de quinze pr̄
nr̄ et quinze aue maria a
fait plusieurs grans miracles
notoires et publiques de puis
lan mil. C.C.C.C. et dix. tāt
a faire veoir les aueugles et
oir les sours. Cōme alegier
les mehaignie et principal
ment de deliurer les prison
niers. De la presentation

13 Os tipos de vida religiosa

O povo costumava viver na rotina de uma religião totalmente exteriorizada, com uma fé muito firme que engendrava medos e terrores mas não impunha aos ignorantes perguntas ou conflitos espirituais, como faria o protestantismo. Uma confortável falta de temor religioso e as complacências do dia a dia alternavam-se com períodos das mais intensas manifestações de devoção passional que se apossavam o povo de maneira espasmódica. Essa oposição contínua entre um estado de tensão religiosa forte e outro fraco não deve ser compreendida pela divisão do rebanho em dois grupos, os devotos e os mundanos, como se uma parte do povo vivesse constantemente numa esfera religiosa elevada enquanto os outros fossem devotos apenas na aparência. Nossa percepção do pietismo no norte da Holanda e no sul da Alemanha do final da Idade Média poderia facilmente nos conduzir a essa conclusão falsa. Os círculos pietistas haviam de fato se separado da vida secular na *devotio moderna* dos mosteiros e dos conventos dos Windesheimers, lugares em que a tensão religiosa se tornara algo normal; porém, enquanto devotos por excelência, eles contrastavam com a grande maioria. A França e o sul dos Países Baixos, por outro lado, mal conheceram esse fenômeno na forma de um movimento organizado. Mesmo assim, as emoções, que eram a base na *devotio moderna*, tiveram ali o mesmo efeito que nas terras tranquilas ao longo do Yssel. Mas no sul nunca ocorreu uma separação formal da vida secular; a devoção fervorosa permaneceu fazendo parte da vida religiosa corrente; ela se manifestava ocasionalmente, mais intensa e mais breve. É a diferença que até os dias de hoje distingue os povos latinos dos povos do norte: os do sul encaram as contradições de forma mais leve, sentem menos a necessidade de arcar com todas as consequências, conseguem combinar mais facilmente a postura cética do dia a dia com a exaltação emocionada dos momentos abençoados.

13.4 Livro de orações de Filipe, o Bom, na forma de um pequeno altar portátil. No alto, fechado; embaixo, aberto (metade inferior); o duque orando diante de Maria em veste decorada com espigas.

O menosprezo pelo clero, que como uma corrente paralela permeia toda a cultura medieval ao lado da elevada veneração pela posição sacerdotal, em parte pode ser explicado como uma reação ao comportamento mundano do alto clero e à considerável perda de status do baixo clero, ou então como resultado dos velhos instintos pagãos. A alma popular, apenas parcialmente convertida ao cristianismo, nunca perdeu por completo a aversão pelo homem que era proibido de lutar e obrigado a ser casto. A altivez cavaleiresca, baseada na coragem e no amor, assim como a rude mente do povo, afastavam de si o ideal espiritualizado. A degeneração dos próprios religiosos fazia o resto. E assim, durante séculos, as camadas sociais altas e baixas se deleitaram com a figura do monge indecente e do padreco gordo e glutão. Um ódio latente contra o clero sempre esteve presente. Quanto mais um pregador era veemente contra os pecados de sua própria classe, mais o povo gostava de ouvi-lo.[1] Tão logo o pregador ataca os clérigos, diz Bernardino de Siena, **[13.1]** os ouvintes esquecem todo o resto; não existe jeito melhor de manter a atenção presa quando o auditório começa a ficar sonolento ou quando sofre de calor ou de frio. Na mesma hora, todos despertam e ficam animados.[2] Se, por um lado, a comoção religiosa intensa causada pelos pregadores viajantes nos séculos XIV e XV tem origem no ressurgimento das ordens mendicantes, de outro, justamente essas ordens são objeto de ironia e desprezo, por serem degeneradas. O padre indigno da literatura popular que, como um empregado humilde, recebe três *grootens* para ler a missa ou o confessor que é pago *pour absoudre du tout* [para absolver a todos] costumam ser um monge mendicante.[3] Molinet, que é em geral muito devoto, expressa a pilhéria fácil contra as ordens mendicantes num voto de fim de ano:

13.1 São Bernardino de Siena fazendo um sermão em Campo, 1427.

Prions Dieu que les Jacobins
Puissent manger les Augustins,
Et les Carmes soient pendus
Des cardes des Frères Menus.[4]

Rezemos para que os Jacobinos
Devorem os Agostinianos,
E que os Carmelitas sejam enforcados
Com os cordões dos Franciscanos.

A concepção dogmática da pobreza encarnada nas ordens mendicantes já não satisfazia mais o espírito. O simbolismo formal da pobreza como uma ideia espiritual foi substituído pela questão real da miséria social. Essa nova visão tem início na Inglaterra, por volta do final do século XIV, onde, mais cedo do que nos outros países, os olhos se abriram para a apreciação dos aspectos econômicos da vida. O autor do poema estranhamente sonhador e nebuloso "The Vision concerning Piers the Plowman" foi o primeiro a tratar das massas servis e trabalhadoras e do seu ódio contra os monges mendicantes, contra os ociosos, os esbanjadores e os falsos aleijados, os *validi mendicantes*, que constituíam a ruína da Idade Média, para assim louvar a natureza sagrada do trabalho. Mas mesmo nos círculos da alta teologia, algumas pessoas como Pierre d'Ailly não hesitam em contrastar os *vere pauperes*, os verdadeiros pobres, com as ordens mendicantes. Sem dúvida a abordagem mais séria da fé adotada pela *devotio moderna* de certa forma contrapunha os seus seguidores às ordens mendicantes.

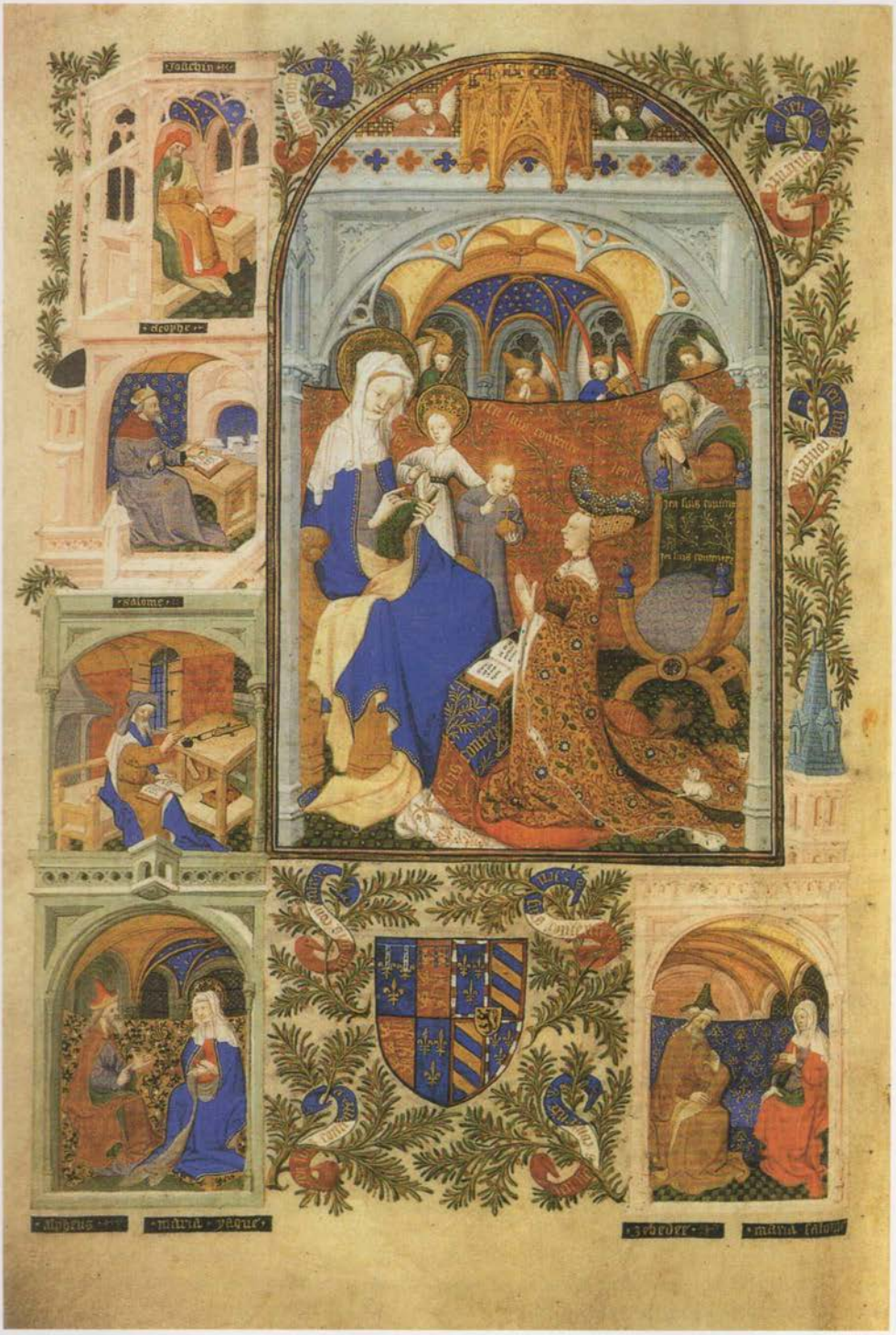
Tudo o que sabemos sobre a vida religiosa cotidiana da época mostra uma contínua alternância entre extremos quase diametralmente opostos. A difamação e o ódio contra padres e monges são apenas o lado oposto da profunda veneração pela função sagrada deles. Da mesma forma, a compreensão ingênua das obrigações religiosas dá lugar ao excesso de devoção. Em 1437, depois da volta do rei francês para a sua capital, houve uma cerimônia fúnebre muito solene pela alma do conde de Armagnac, a vítima, cujo assassinato o marcara o início dos anos conturbados que sofriam agora. O povo se aglomera, mas fica muito decepcionado por não haver distribuição de dinheiro. Pois umas boas quatro mil pessoas, diz o Burguês de Paris, não teriam ido até lá se não achassem que haveria a distribuição de alguma coisa. "E eles amaldiçoaram aquele por quem antes haviam orado" [*Et le maudirent qui avant prierent pour lui*].[5] No entanto, esses são os mesmos parisienses que derramavam rios de lágrimas nas inúmeras procissões e se encolhiam diante das palavras de um pregador ambulante. Em Rotterdam, Ghillebert de Lannoy viu um padre acalmar uma rebelião ao erguer o *Corpus Domini*.[6]

As grandes contradições e as fortes mudanças na vida religiosa se encontram tanto na vida do indivíduo formalmente educado como na das massas ignorantes. A iluminação religiosa sempre volta a aparecer com grande força. Sempre como uma pálida repetição da experiência de São Francisco, quando este julgou que as palavras do Evangelho fossem ordens diretas. Um cavaleiro ouve a leitura da fórmula batismal

provavelmente pela vigésima vez, e subitamente se dá conta de toda a santidade e miraculosa utilidade daquelas palavras, então ele se propõe, dali por diante, a afastar o diabo apenas com a lembrança do próprio batismo, sem fazer o sinal da cruz.[7] Le Jouvencel assistirá a uma batalha em que os adversários estão prontos para jurar pela hóstia a justiça de suas causas. De repente, o cavaleiro se dá conta da absoluta obrigatoriedade de que um dos dois juramentos devesse ser falso, que um dos dois haverá de ser amaldiçoado, e diz: não jurem, apenas lutem pela aposta de quinhentos escudos, mas não façam um juramento.[8]

A devoção das camadas mais altas, com o pesado fardo da ostentação excessiva e da intensa busca pelo prazer, justamente por essa razão tem um caráter algo forçado, assim como o que caracteriza a devoção popular. Carlos V da França tinha o hábito de abandonar a caçada no momento mais excitante para ir à missa.[9] A jovem Ana de Borgonha, esposa de Bedford, o regente inglês da França conquistada, certa vez irrita o Burguês de Paris ao espirrar lama numa procissão durante uma de suas loucas cavalgadas. **[13.2]** Porém, em outra ocasião, ela abandona uma animada festa da corte à meia-noite para ouvir as matinas junto às monjas celestinas. E a sua triste morte prematura foi causada por uma doença contraída nas visitas aos pobres enfermos no Hôtel Dieu.[10] O contraste entre devoção e pecado chega a extremos perturbadores na figura de Luís de Orléans, que era o homem mais indulgente e apaixonado da terra, apesar de ser um dos grandes servos da luxúria e do prazer. Ele se entrega até mesmo à feitiçaria, negando-se a se reconverter.[11] Esse mesmo Orléans, apesar disso, é tão devoto que possui uma cela no dormitório comum dos celestinos, participa da vida do claustro, assiste às matinas à meia-noite e às vezes cinco ou seis missas por dia.[12] Abominável é a mistura de religiosidade e crime na vida de Gilles de Rais, que durante os seus infanticídios em Machecoul manda rezar uma missa em honra às Criancinhas Inocentes, para salvar a alma dele, e fica abismado quando seus juízes o acusam de heresia. Embora com pecados menos sangrentos, muitos são devotos: o bárbaro Gaston Phébus, conde de Foix; o frívolo rei René; o requintado Carlos de Orléans. O cruel e ambicioso João da Baviera vai disfarçado consultar Lidwina van Schiedam sobre o estado de sua alma.[13] **[13.3]** Jean Coustani, o criado traidor de Filipe, o Bom, um ateu que raramente assistia à missa e jamais dava esmolas, sob as mãos do carrasco volta-se para Deus em seu dialeto borguinhão grosseiro com uma invocação apaixonada.[14]

13.2 Ana de Borgonha, esposa do duque de Bedford.


Joachin
Anne
Salome
Alpheus
Maria Jaque
Zebedee
Maria Salome

13.3 Lidwina cai no gelo.

O próprio Filipe, o Bom, é um dos exemplos mais impressionantes do entrelaçamento da devoção com as coisas terrenas. O homem das festas luxuriantes e de inúmeros bastardos, o político astuto e calculista, de orgulho e ira tremendos, é um devoto muito sério. **[13.4]** Costuma permanecer ajoelhado por um longo tempo após a missa ter acabado. Jejua quatro dias por semana a pão e água e durante todas as vigílias de Nossa Senhora e dos apóstolos. Às vezes, não come nada até as quatro horas da tarde. Dá muitas esmolas, sempre em segredo. Igualmente sem ninguém saber, a cada um dos membros do seu séquito já falecidos, ele mandava rezar missas pela alma, mediante um valor fixo: quatrocentas a quinhentas para um barão, trezentas para um cavaleiro, duzentas para um nobre e cem para um valete.[15] Após o ataque-surpresa de Luxemburgo, ele permanece tanto tempo imerso em seus breviários depois da missa e ainda em orações especiais de agradecimento, que a sua comitiva, aguardando-o a cavalo, se impacienta, pois a batalha ainda não havia terminado: o duque bem poderia deixar para uma outra hora a reza de todos esses pai-nossos. Avisado de que o atraso podia ser perigoso, Filipe responde apenas: "Se Deus quiser me dar a vitória, ele há de guardá-la para mim" [*Si Dieu m'a donné victoire, il la me gardera*].[16]

Não se deve enxergar nisso tudo somente hipocrisia ou um bigotismo arrogante, e sim uma tensão entre dois polos espirituais que é

quase inconcebível para o espírito moderno. Isso é possível para eles pois existe um dualismo absoluto entre o mundo pecador e o reino de Deus. No espírito medieval, todos os sentimentos mais puros e elevados foram absorvidos na religião, enquanto os impulsos sensuais e naturais, que eram conscientemente rejeitados, tiveram de se rebaixar ao nível das coisas mundanas pecaminosas. Na consciência medieval formam-se, lado a lado, duas concepções de vida: a visão devota, ascética, que se apropria de todas as concepções éticas, e a mentalidade mundana, completamente deixada ao diabo, que se vinga terrivelmente. Se uma das duas predomina completamente, então surge o santo ou o pecador irrefreado; mas em geral elas se mantêm num equilíbrio instável, com enormes variações da balança. Veem-se pessoas apaixonadas, cujos pecados em flor por vezes fazem a sua devoção transbordante, explodir ainda mais violentamente.

Quando observamos um poeta medieval compor os seus poemas de louvação mais devotos ao lado de todo tipo de profanação e obscenidade, como o fizeram Deschamps, Antoine de la Salle, Jean Molinet, então existe menos razão ainda para atribuir essas produções a períodos hipotéticos de pecado e introspecção, como fazemos quando se trata de um poeta moderno. A contradição, não importa quão incompreensível seja para nós, precisa ser aceita.

Nessa época, acontecem misturas bizarras de amor pela ostentação e pela rígida devoção. A necessidade de decorar e representar todos os aspectos da vida e do pensamento com formas coloridas não se restringe a sobrecarregar a religião com pinturas, ourivesaria e escultura. Às vezes essa fome por cor e resplendor penetra na ornamentação da própria vida espiritual. Frei Tomás reclama violentamente de toda a riqueza e excesso, mas o próprio púlpito de onde ele realiza os sermões foi decorado pelo povo com as tapeçarias mais ricas que se podiam encontrar.[17] Philippe de Mézières é o exemplo mais completo de toda essa devoção esplendorosa. Ele determinou nos mínimos detalhes tudo o que se referia à roupagem para a Ordem da Paixão que queria fundar. Sua ideia se assemelha a uma festa de cores. Os cavaleiros deverão usar desde vermelho até verde, escarlate ou azul-celeste, conforme a hierarquia; o grão-mestre trajar-se-á de branco; e brancos também devem ser os trajes cerimoniais. A cruz será vermelha, os cintos de couro ou de seda com fivelas de chifre e enfeites de cobre dourado. As botas serão pretas e as capas, vermelhas. Também a vestimenta dos irmãos da ordem, serviçais, membros do clero e

mulheres é minuciosamente descrita.[18] Essa ordem acabou por não vingar; durante toda a sua vida, Philippe de Mézières foi um grande visionário das cruzadas e um criador de planos. Mas foi em Paris, no convento dos celestinos, que encontrou o lugar que podia satisfazê-lo: por mais rígida que fosse a ordem, a igreja e o convento resplandeciam de ouro e pedras preciosas, um mausoléu de reis e rainhas.[19] Christine de Pisan considerava a igreja de uma beleza perfeita. Mézières passa algum tempo ali como irmão laico, participando da vida rígida do claustro, mas ao mesmo tempo permanece em contato com os grandes senhores e os belos espíritos de sua época; o equivalente mundano e artístico de Gerard Groote. Seu amigo príncipe Orléans também fora atraído para lá, onde encontrou momentos de reflexão em meio a sua vida turbulenta e também sua prematura última morada. Portanto, não é coincidência que dois amantes do esplendor, Luís de Orléans e seu tio Filipe, o Temerário, da Borgonha, tenham escolhido, como lugar para desenvolver o seu amor pela arte, as casas das ordens religiosas mais rígidas, nas quais o contraste da vida monástica e o esplendor da decoração podiam ser sentidos mais intensamente: Orléans, junto aos celestinos, e Borgonha, com os cartuxos de Champmol, perto de Dijon. **[13.5]**

Por ocasião de uma caçada na região de Angers, o velho rei René descobriu um eremita: um padre que havia desistido de sua prebenda e vivia de pão preto e frutas do campo. O rei ficou comovido com tanta virtude e mandou construir para ele um eremitério e uma capelinha. Para si mesmo, acrescentou um jardim e uma modesta casa de campo, que mandou decorar com pinturas e alegorias. Muitas vezes ele se dirigia até o "seu querido eremitério de Reculée" [*son cher ermitage de Reculée*] para conversar com seus artistas e com os sábios.[20] Trata-se de algo que pertence à Idade Média, à Renascença ou ao século XVIII?

Um duque da Savoia, junto com mais seis cavaleiros da Ordem de São Maurício, se torna um eremita com cinto dourado, capuz vermelho, cruz dourada e bom vinho.[21]

O esplendor devocional está a apenas um passo das expressões de humildade hiperbólica, que por sua vez também estão repletas de extravagâncias. Olivier de la Marche guardava a lembrança de juventude de uma entrada solene do rei Jacques de Bourbon de Nápoles que, sob a influência de Santa Colette, renunciara ao mundo. O rei, vestido como um miserável, fez com que o carregassem dentro de uma carroça aviltante, "exatamente igual a essas carroças

em que normalmente se transporta sujeira e lixo" [*telle sans aultre difference que les civieres en quoy l'on porte les fiens et les ordures communement*]. Atrás dele seguia um elegante séquito da corte. "E ouvi dizer que ele", diz La Marche cheio de admiração, "em todas as cidades por onde passou, sempre fazia essas entradas solenes por humildade" [*Et ouys racompter et dire que en toutes les villes ou il venoit, il faisoit semblables entrées par humilité*].[22]

Essa autodepreciação pitoresca não se encontra nas prescrições para funerais, recomendadas por muitos exemplos sagrados, que deve representar toda a insignificância do falecido de forma adequada. O santo Pierre Thomas, amigo íntimo e mestre espiritual de Philippe de Mézières, quando sente que a morte se aproxima, faz com que o envolvam num saco, amarrem uma corda em volta do pescoço e o deitem no chão. Com isso ele reproduz com exagero o modelo de São Francisco, que de fato fez com que o deitassem no chão na hora de sua morte. "Enterrem-me", diz Pierre Thomas, na entrada do coro, "se possível, de modo que todo mundo terá de pisar em meu corpo, até mesmo as cabras e os cães."[23] Mézières, o discípulo que não cansa de admirar o mestre, quer superá-lo com a humildade fantástica. Uma pesada corrente deverá ser colocada em torno de seu pescoço nas últimas horas de vida. Tão logo o espírito tenha abandonado o

13.5 Desenho do monumento tumular de Filipe, o Temerário, antes de ser destruído pela Revolução.

corpo, ele será arrastado pelos pés, nu, para o coro; ali deverá ficar até o seu enterro, com os braços abertos em cruz, amarrado com três cordas a uma tábua de madeira, que deverá tomar o lugar de um ataúde ricamente ornamentado no qual provavelmente alguém teria ficado tentado a pintar a divisa secular: *se Dieu l'eust tant hay qu'il fust mors ès cours des princes de ce monde* [se Deus o tivesse odiado tanto assim, que tivesse morrido nas cortes dos soberanos deste mundo]. A tábua, coberta por duas varas[24] de lona ou linho preto ordinário, deve ser arrastada da mesma forma até o local da cova onde o corpo do pobre peregrino, nu em pelo, será jogado. Será erigida uma pequena lápide. E ninguém deverá ser avisado da morte, exceto o bom amigo em Deus, Martim, e os executores de sua última vontade.

É quase óbvio que esse apreciador de protocolos e cerimônias, planejador detalhista, tenha feito vários testamentos. Nos documentos posteriores, não se menciona mais essa disposição de 1392, e quando Mézières morreu, em 1405, teve um enterro comum nos trajes da sua amada ordem, os celestinos, e dois epitáfios, provavelmente escritos por ele mesmo.[25]

Quanto ao ideal da santidade, quase se poderia falar num romantismo da santidade, o século XV não contribuiu com nada que anunciasse a nova era. A própria Renascença não modificou esse ideal. Apesar das grandes correntes que guiam a cultura por novas veredas, o ideal santo permanece, tanto antes quanto depois da Reforma, o que sempre foi. O santo é atemporal como o místico. Os tipos de santos da Contrarreforma são os mesmos do final da Idade Média, que por sua vez não diferem na essência daqueles do começo do período medieval. Tanto numa época quanto na outra, existem santos que são grandes ativistas, santos de palavra inflamada e ação enérgica: de um lado Inácio de Loyola, Francisco Xavier, Carlos Borromeu; de outro, Bernardino de Siena, Vicente Ferrer, João de Capistrano. Estes são acompanhados pelos místicos que encontram o êxtase na contemplação, aproximando-se dos tipos santos muçulmanos e budistas, como Aloísio Gonzaga no século XVI; Francisco de Paula, Colette e Pedro de Luxemburgo nos séculos XIV e XV. Entre esses dois tipos encontram-se todos os que partilham um pouco de cada um dos extremos, e às vezes chegam a unir essas características no seu mais alto grau.

Pode-se até equiparar o romantismo da santidade com o romantismo cavaleiresco; ambos nascem da necessidade de perceber certos aspectos de uma forma ideal de vida concretizada num indivíduo

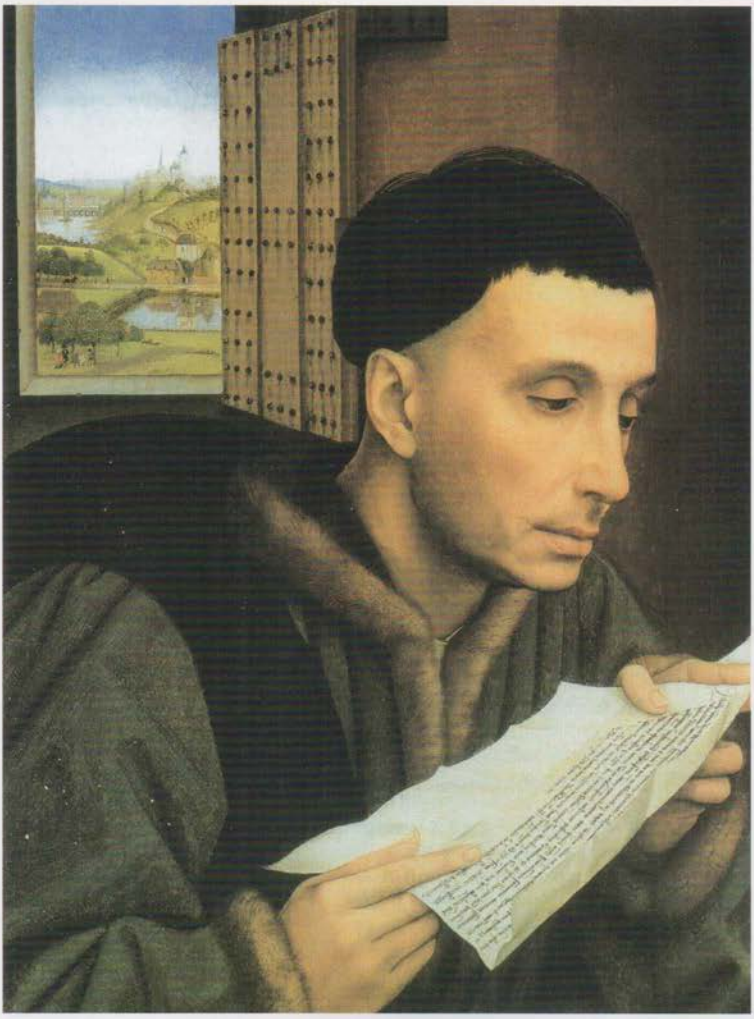
ou na literatura. É notável que esse romantismo da santidade tenha sempre se deleitado muito mais com os extremos fantasticamente excitantes de humildade e abstinência do que com os grandes feitos da cultura religiosa. A santidade não é alcançada por meio dos serviços religiosos e sociais, por maiores que sejam, mas por meio da devoção milagrosa. Os grandes indivíduos ativos somente obtêm a reputação de santidade quando suas ações estão impregnadas de um ardor sobrenatural. Isso exclui Nicolau de Cusa, mas não seu companheiro Dionísio Cartuxo.[26]

Nesse contexto, é interessante notar como os refinados círculos aristocráticos, que veneraram o ideal cavaleiresco para além dos limites da Idade Média, lidaram com o ideal sagrado. Apesar de terem tido pouco contato com esse ideal, ele existiu. Os círculos da realeza conseguiram vez ou outra produzir um santo. Um deles é Carlos de Blois, tio do conhecido personagem histórico João de Blois de Gouda e Schoonhoven. Por parte de mãe, ele descende da casa dos Valois, e pelo casamento com a herdeira da Bretanha, Jeanne de Penthièvre, se viu envolvido em uma disputa sucessória, que preencheu a maior parte de sua vida. Como condição para o casamento, ele teria de adotar as armas e o grito de guerra do ducado. Ele se depara com um outro pretendente, Jean de Montfort, e a disputa pela Bretanha coincide com o começo da Guerra dos Cem Anos; a defesa dos direitos de Montfort foi uma das complicações que levaram Eduardo III para a França. O conde de Blois aceita a disputa cavaleirescamente, e luta como os melhores líderes de sua época. Aprisionado em 1347, um pouco antes do cerco a Calais, foi mantido na Inglaterra até 1356. Somente em 1362 ele pôde retomar a disputa pelo ducado, para encontrar a morte perto de Aurai, em 1364, lutando bravamente ao lado de Bertrand du Guesclin e Beaumanoir.

Esse herói de guerra, cuja trajetória de vida aparentemente em nada difere daquelas de tantos pretendentes reais e líderes dessa época, desde a juventude levara uma vida austera. Quando garoto, o pai o manteve longe dos livros edificantes, que não pareciam adequados a alguém com o seu futuro. Mais tarde, dormirá no chão, sobre palha, ao lado do leito da esposa. Encontrou-se uma veste feita de crina sob sua armadura no momento de sua morte na batalha. Ele se confessa toda noite antes de deitar, dizendo que nenhum cristão deveria adormecer em pecado. Durante o período de cativeiro em Londres, costumava entrar nos cemitérios para, ajoelhado, recitar o *De profundis*.

O pajem bretão, a quem pede que recite as respostas, recusa-se a fazê-lo, argumentando que ali jaziam aqueles que mataram seus pais e amigos e queimaram suas casas.

Após a sua libertação ele pretendia atravessar descalço as terras cobertas de neve de La Roche-Derrien, onde fora aprisionado, até Tréguier, local do santuário de Santo Ivo, o venerado padroeiro da Bretanha, **[13.6]** cuja biografia ele havia escrito no cativeiro. O povo fica sabendo disso e cobre seu caminho com palha e mantas, mas o conde de Blois escolhe um outro trajeto e machuca tanto os pés que fica impossibilitado de andar por quinze semanas.[27] Imediatamente após a sua morte, seus parentes da realeza, entre eles o genro Luís



13.6 Rogier van der Weyden (atribuição), Santo Ivo da Bretanha.

de Anjou, tentam canonizá-lo. Em Angers, 1371, corre o processo que leva à sua beatificação.

O estranho é que esse mesmo Carlos de Blois, se é que se pode confiar em Froissart, teve um bastardo. "Ali foi morto em bom estilo o supracitado Carlos de Blois, com o rosto voltado para os seus inimigos, e um filho bastardo dele, chamado João de Blois, e diversos outros cavaleiros e pajens da Bretanha" [*Là fu occis en bon couvenant li dis messires Charles de Blois, le viaire sus ses ennemis, et uns siens filz bastars qui s'appeloit messires Jehans de Blois, et pluiseur aultre chevalier et escuier de Bretagne*].[28] Podemos assumir que Froissart se enganou ou será mesmo que o século XIV permitia esse tipo de contradição, que hoje nos parece inverossímil?

Semelhante questão não pode ser levantada em relação a Pedro de Luxemburgo, outro membro da alta nobreza da época. Esse descendente do ducado de Luxemburgo, que no século XIV ocupava um lugar muito respeitável tanto no Império Alemão como nas cortes da França e da Borgonha, é um exemplo perfeito do que William James chama de *the under-witted saint* [o santo tolo]:[29] um espírito restrito, que apenas consegue viver em um pequeno e fechado mundo de pensamentos devotos. Ele nasceu em 1369, portanto não muito tempo antes de seu pai Guy ser morto na disputa entre Brabante e Geldern perto de Baesweiler (1371). Sua história espiritual nos leva outra vez ao convento dos celestinos em Paris, onde o menino de oito anos de idade entra em contato com Philippe de Mézières. Ainda criança, já está sobrecarregado de dignidades eclesiásticas: primeiro sinecuras em diferentes catedrais, depois, aos quinze anos, o bispado de Metz e, em seguida, o cardinalato. Ele morre em 1387, antes mesmo de completar dezoito anos, e de imediato todos os esforços são feitos para a sua canonização em Avignon. As autoridades mais importantes se envolvem nessa missão: o rei da França dirige a petição, apoiado pelo capítulo da catedral de Paris e pela universidade. No processo, que ocorreu em 1389, os maiores senhores da França apresentam-se como testemunhas: o irmão de Pedro, André de Luxemburgo, Luís de Bourbon, Enguerrand de Coucy. Devido à negligência do papa de Avignon, a canonização não se realizou (a beatificação será proclamada em 1527), mas a veneração, justificada pela petição, havia muito já tinha sido reconhecida e prosseguiu sem interferências. Em Avignon, no local onde o corpo de Pedro de Luxemburgo foi enterrado, e onde diariamente se registravam os milagres mais surpreendentes,

o rei mandou construir um convento dos celestinos, imitando o parisiense, que naqueles dias era o santuário preferido dos círculos reais. Os duques de Orléans, de Berry e da Borgonha vieram para colocar a primeira pedra para o rei.[30] Pierre Salmon narra como ele, alguns anos mais tarde, assistiu a missas na capela do santo.[31]

Há uma certa comiseração na imagem que as testemunhas do processo de canonização apresentam desse asceta real morto tão prematuramente. Pedro de Luxemburgo é um rapaz anormalmente alto, mas doente, que mesmo quando criança não conhecia nada além da austeridade de uma fé rígida e meticulosa. Ele repreende o irmãozinho quando este ri, porque está escrito que Nosso Senhor chorou, mas não que alguma vez tenha rido. "Doce, cortês e de bom caráter", é como Froissart o chama, "virgem de corpo e um grande ofertante de esmolas. A maior parte do dia e da noite ele passava rezando. Em toda a sua vida não havia nada que não fosse humildade" [*Douls, courtois et debonnaire (...) vierge de son corps, moult large aumosnier. Le plus du jour et de la nuit il estoit en oroisons. En toute sa vye il n'y ot fors humilité*].[32] No começo, o meio aristocrático tentou demovê-lo de seus planos de desapego ao mundo. Quando ele toca no assunto de ir vagar e pregar mundo afora, respondem-lhe: "Você é alto demais; todo mundo haveria de reconhecê-lo na mesma hora e não resistiria ao frio. Como você conseguiria pregar em prol de uma cruzada?". Por um instante ouvimos o pensamento do pequeno espírito obstinado. "Percebo", diz Pedro, "que estão tentando me desviar do bom caminho para o mal: tudo bem, tudo bem, se eu trilhar esse caminho, farei tanto que todo o mundo há de falar de mim" [*Je vois bien qu'on me veut faire venir de bonne voye à la malvaise: certes, certes, si je m'y mets, je feray tant que tout le monde parlera de moy*]. "Senhor", responde o mestre Jean de Marche, seu padre confessor, "ninguém quer que você faça o mal, simplesmente o bem."

É claro que os parentes nobres, quando as tendências ascéticas do rapaz se mostraram inextirpáveis, passaram a sentir orgulho e admiração. Um santo, um jovem santo como aquele, saído do meio deles! Imagina-se o pobre e frágil rapaz, oprimido pelos encargos religiosos, em meio à pompa exagerada e à altiva vida na corte de Berry e da Borgonha, indomável, coberto de sujeira e de parasitas e sempre preocupado com os seus insignificantes pecados. A própria confissão tornara-se para ele um mau hábito. Todo dia fazia uma lista de seus pecados e se uma viagem o impedisse de fazê-lo, esperava que terminasse para reparar a sua omissão, passando horas a fio a

arrolar pecados. À noite era possível vê-lo escrevendo, ou lendo suas listas à luz de vela. Então, ele se levantava na escuridão para se confessar com um de seus capelães. Às vezes batia em vão na porta do dormitório deles, que se faziam de surdos. Assim que alguém lhe dava ouvidos, ele lia os pecados das listas. Essas confissões passaram de duas ou três vezes por semana para duas vezes ao dia em seus últimos dias, quando o padre confessor não podia sair de seu lado. E quando ele finalmente morreu de tuberculose, depois de ter pedido que fosse enterrado como um indigente, encontrou-se uma caixa cheia de pedaços de papel dobrados, nos quais os pecados de sua pequena vida foram registrados, dia após dia.[33]

O desejo de possuir um santo na família real fez com que, em 1518, Luísa de Savoia, mãe de Francisco I, solicitasse ao bispo de Angoulême que iniciasse uma pesquisa tendo em vista a beatificação de João de Angoulême. João de Orléans, ou de Angoulême, era o irmão mais novo de Carlos, o poeta, e o avô de Francisco I. Dos doze até os 45 anos de idade, ele vivera no cativeiro na Inglaterra e depois levara uma vida devota e reclusa em seu castelo em Cognac, até a sua morte, em 1467. Ele não só, como outros soberanos, colecionou livros, mas também os leu; fez um registro para si dos *Contos da Cantuária*, de Chaucer, compôs poemas devotos, escreveu receitas e parece ter sido alguém de uma devoção bastante objetiva. Dele sabe-se com toda a certeza que teve um filho bastardo, pois a carta de legitimação foi guardada. Os esforços para a beatificação seguiram até o século XVII, mas sem chegar a bom termo.[34]

Ainda há um outro caso que pode iluminar a relação entre círculos da corte e santidade: a estada de São Francisco de Paula na corte de Luís XI. **[13.7]** O tipo de devoção particular do rei é tão conhecido, que não se faz necessário tratá-lo aqui de forma detalhada. Luís "que comprou a graça de Deus e da Virgem Maria por mais dinheiro do que qualquer outro rei jamais havia feito" [*qui achetoit la grace de Dieu et de la Vierge Marie à plus grans deniers que oncques ne fist roy*],[35] apresenta todas as qualidades do fetichismo mais manifesto e presunçoso. A sua adoração de relíquias, a paixão por peregrinações e procissões, pareciam carecer de impulsos mais elevados e de qualquer sinal de respeitosa reverência. Ele lida com os objetos santos como se não passassem de utensílios domésticos caros. Ele faz com que a cruz de São Laud de Angers seja levada para Nantes, simplesmente para que fizesse um juramento,[36] pois um juramento na cruz de São Laud valia mais para Luís do que qualquer outro

juramento. Quando o condestável de Saint Pol, chamado à presença do rei, lhe pede que jure a sua segurança pela cruz de Saint Laud, o rei responde: qualquer outro juramento, menos este.[37] Quando seu fim se aproxima, algo que tanto temia, ele recebe as relíquias mais valiosas de todos os lugares: entre outras, o papa lhe envia o próprio *corporale* de São Pedro, até mesmo o Grão-Turco oferece uma coleção de relíquias que ainda estavam em Constantinopla. Na estante, situada ao lado do leito de convalescente do rei, está a própria "santa ampola", trazida de Reims, de onde nunca tinha saído; **[13.8]** alguns diziam que o rei queria experimentar a eficácia de ter todo o corpo ungido com o conteúdo da ampola.[38] Tais impulsos religiosos são encontrados apenas nos reis merovíngios.

13.7 Retrato do rei Luís XI.

Mal se distingue a paixão de Luís por animais exóticos, renas, alces, da sua paixão por relíquias preciosas. Ele se corresponde com Lorenzo de Medici a respeito do anel de São Zenóbio, um santo florentino local, e também sobre um *agnus Dei*, planta também chamada de *agnus scythicus*, considerada uma raridade milagrosa.[39] Na administração doméstica peculiar do castelo de Plessis-les-Tours, nos últimos dias de Luís, podiam-se encontrar intercessores devotos e músicos convivendo juntos.

Oudit temps le roy fist venir grant nombre et grant quantité de joueurs de bas et doulx instrumens, qu'il fist loger à Saint-Cosme près Tours, ou illec ilz se assemblerent jusques au nombre de six vingtz, entre lesquelz y vint pluseurs bergiers du pays de Poictou. Qui souvent jouerent devant le logis du roy, mais ilz ne le veoyent pas, affin que ausdiz instrumens le roy y prensist plaisir et passetemps et pour le garder de dormir. Et d'un autre costé y fist aussy venir grant nombre de bigotz, bigottes et gens de devocion comme hermites et sainctes créatures, pour sans cesser prier à Dieu qu'il permist qu'il ne mourust point et qu'il le laissast encores vivre.[40]

Nessa época, o rei mandou chamar um grande número de tocadores de instrumentos de corda e de madeira, os quais abrigou em Saint-Cosme, perto de Tours, onde havia um total de 120 deles, entre os quais vários pastores das terras de Poitou. Muitas vezes eles tocavam diante da residência do rei, sem vê-lo, para que os instrumentos o divertissem e ajudassem a passar o tempo, mas também para mantê-lo acordado. Por outro lado ele também mandou chamar muitos beatos, beatas e devotos como monges e pessoas santas para ininterruptamente ficarem orando para Deus, para que não permitisse a morte do rei e ainda o deixasse viver.

Também São Francisco de Paula, o eremita da Calábria que sobrepujou a humildade dos franciscanos com a fundação da Ordem dos Mínimos, é, literalmente, objeto da mania de colecionar de Luís. Durante sua última doença, o rei faz vir o santo com o claro intuito de que, por meio das orações, prolongasse a sua vida.[41] Depois que várias mensagens enviadas ao rei de Nápoles não deram em nada, o rei, mediante uma manobra diplomática junto ao papa, consegue garantir a presença do homem milagroso, contra a vontade deste. Um séquito de nobres vai buscá-lo na Itália.[42] Mesmo depois de sua chegada, Luís ainda não se sente seguro "porque já fora ludibriado por várias pessoas que agiram sob a sombra da santidade" e, incitado pelo seu médico pessoal, manda espreitar o homem de Deus e testar as suas virtudes de todas as formas.[43] O santo passou por todos os testes com louvor. Seu ascetismo era do tipo mais bárbaro possível, lembrando os compatriotas do século X, São Nilo e São Romualdo. Ele foge quando vê mulheres. Não tocava uma moeda desde a infância. Dorme geralmente em pé ou apoiado; não corta os cabelos nem raspa a barba. Nunca mais ingeriu nenhum alimento de origem animal e pede que lhe deem apenas raízes.[44] Mesmo nos seus últimos meses de vida, enfermo, o rei escreve pessoalmente para conseguir a comida apropriada para o seu santo:

Monsieur de Genas, je vous prie de m'envoyer des citrons et des oranges douces et des poires muscadelles et des pastenargues, et c'est pour le saint homme qui ne mange ny chair ny poisson; et vous me ferés ung fort grant plaisir.[45]

Senhor de Genas, peço-lhe que me envie limões e laranjas bem doces, peras moscatel e pastinacas, pois são para o santo homem que não come nem carne nem peixe; e o senhor me faria um imenso favor com isso.

Ele nunca o chama de outra forma que *le saint homme*, de modo que mesmo Commines, que viu o santo várias vezes, parece jamais ter sabido o seu nome.[46] Mas de *saint homme* também o chamavam aqueles que faziam chacota da vinda desse hóspede curioso, ou aqueles que não acreditavam em suas virtudes santas, como o médico pessoal do rei, Jacques Coitier. Nos relatórios de Commines, nota-se um tom de sóbria reserva.

Il est encores vif, par quoy se pourroit bien changer ou en myeulx ou en pis, par quoy me tays, pour ce que plusieurs se mocquoient de la venue de ce hermite, qu'ilz appelloient, "sainct homme".[47]

Ele ainda está vivo, assim as coisas ainda podem mudar para bem ou para mal, por isso hei de me calar, considerando que muitos riem da vinda desse eremita, que eles chamam de "homem santo".

Mas o próprio Commines testemunha nunca ter visto alguém "de uma vida tão santa, nem alguém de cuja boca o Espírito Santo parecia falar tão claramente" [*de si saincte vie, ne ou il semblast myeulx que le Sainct Esperit parlast par sa bouche*]. E os estudados teólogos de Paris, Jean Standonck e Jean Quentin, enviados para falar com o homem santo a respeito do pedido de fundação de um convento dos Mínimos em Paris, ficam extremamente impressionados com a pessoa dele, e voltam curados de seus preconceitos.[48]

O interesse dos duques borguinhões pelos santos de seu tempo é de uma natureza menos egoísta que a de Luís XI por São Francisco de Paula. Chama a atenção o fato de grandes visionários e ascetas aparecerem regularmente como intermediários e conselheiros em assuntos políticos. É o que acontece com Santa Colette e com o beato Dionísio de Ryckel ou Cartuxo. Colette foi tratada com especial deferência pela casa de Borgonha; Filipe, o Bom, e sua mãe, Margarida da Baviera, conheciam-na pessoalmente e recorriam a seus conselhos. Ela negociou assuntos complicados entre as casas da França, Savoia e Borgonha. Foram Carlos, o Temerário, Maria e Maximiliano e Margarida da Áustria que insistiram em sua canonização.[49] Ainda muito mais importante é o papel que Dionísio Cartuxo desempenhou na vida pública de seu tempo. Também ele mantinha contato frequente com a casa de Borgonha e atuava como conselheiro de Filipe, o Bom. Junto com o cardeal Nicolau de Cusa, que havia acompanhado na famosa viagem pelo Império Alemão, foi recebido em Bruxelas pelo duque em 1451. Dionísio, constantemente oprimido pela sensação de que as coisas estavam indo mal para a Igreja e para a cristandade e de que grandes desgraças se aproximavam, pergunta em uma visão: "Senhor, os turcos entrarão em Roma?". Ele relembra o duque sobre a cruzada.[50] É improvável que o *inclytus devotus ac optimus princeps et dux* [honrado devoto, muito elevado soberano e duque], a quem ele dedica o seu tratado sobre a vida e administração principescas, seja outro que não Filipe. Carlos, o Temerário, apoiou Dionísio em seus esforços para a fundação da cartuxa em Hertogenbosch, em honra a Santa Sofia de Constantinopla, que compreensivelmente era considerada uma santa pelo duque, quando na verdade se tratava da Eterna Sabedoria.[51] O duque Arnold de Gelre pede conselho a Dionísio sobre a sua disputa com o filho Adolf.[52]

Não apenas os soberanos, mas também um grande número de nobres, clérigos e burgueses vinham à sua cela em Roermond para

13.8 A santa ampola, recipiente santo em que se guardava o óleo usado para ungir as rainhas francesas. Segundo uma figura antiga, pois o recipiente em si já não existe mais.

13.9 Dionísio Cartuxo protegido por Santa Bárbara, ajoelha-se diante de Maria e Jesus. Xilogravura de Anton van Worms (c. 1535) em uma edição do comentário de Dionísio sobre os livros bíblicos: *In Epistolas omnes canonicas, in Acta apostolorum et in Apocalypsim enarrationes...*

pedir conselhos, onde não parava de solucionar dificuldades, dúvidas e questões de consciência.

Dionísio Cartuxo é o tipo mais perfeito de um poderoso entusiasta religioso que o período final da Idade Média produziu. **[13.9]** Sua vida foi incrivelmente ativa; ele uniu o embevecimento dos grandes místicos, o mais feroz ascetismo, as constantes visões e revelações de um vidente espiritual com uma vasta atividade de escritor teológico e conselheiro espiritual prático. Ele se compara tanto aos grandes místicos como aos práticos Windesheimers, por exemplo Brugman, para quem ele escreve o seu famoso manual

para a vida cristã,[53] ou se iguala a Nicolau de Cusa, aos caçadores de bruxas[54] e aos entusiastas de uma purificação da Igreja. Sua energia deve ter sido inesgotável. Seus escritos enchem 45 volumes *in-quarto*. É como se por ele toda a teologia medieval revivesse. *Qui Dionysium legit, nihil non legit* [quem leu Dionísio, leu tudo] diziam os teólogos no século XVI. A pedido de um velho irmão leigo, Guilherme, ele escreve sobre o reconhecimento mútuo das almas no outro mundo com o mesmo afinco com que tratava as questões mais profundas de natureza filosófica. Ele promete ao irmão Guilherme que escreverá da forma mais simples possível e que ele poderá traduzi-lo para o holandês.[55] Em um fluxo interminável de pensamentos expressos de forma simples, ele diz tudo o que os seus grandes antecessores haviam pensado. Parece tratar-se de uma obra tardia: resumida, conclusiva e não criadora. As citações de Bernardo de Clairvaux ou Hugo de São Vitor resplandecem como diamantes na prosa uniforme de Dionísio. Todas as obras dele foram escritas, revisadas, melhoradas e indexadas por ele mesmo, além de fazer as iluminuras, até que no fim de sua vida deliberadamente põe a pluma de lado: *Ad securae taciturnitatis porturn me transferre intendo* [Chegou a hora de me dirigir ao porto do silêncio seguro].[56]

Ele não sabia o que era descanso. Recitava diariamente quase todos os salmos; "Pelo menos a metade é necessária", declara. Durante todas as suas atividades, ao se vestir e se despir, ele reza. Depois da missa da meia-noite, quando os outros vão descansar, ele permanece acordado. Ele é forte e alto e pode exigir tudo de seu corpo: "Tenho uma cabeça de ferro e um estômago de cobre", diz ele. Sem nojo, aliás por escolha própria, ingere alimentos apodrecidos, como manteiga com vermes, cerejas parcialmente comidas por lesmas; "esse tipo de parasita não tem veneno mortal", diz, "pode-se comê-los sem medo". Pendura arenques muito salgados até que apodreçam: "Prefiro comer comida que fede a muito salgada".[57]

Ele realiza todo trabalho mental acerca das mais profundas especulações e definições teológicas, não no contexto de uma vida estudiosa equilibrada e imperturbável, mas sob os constantes sobressaltos de um espírito suscetível a qualquer sensação intensa do sobrenatural. Quando garoto, ele se levantava ainda à luz da lua acreditando ser hora de ir para a escola.[58] Ele gagueja; "tagarela", xinga-o um diabo que ele está tentando exorcizar. Ele vê o quarto da moribunda Dama de Vlodrop repleto de diabos; eles arrancam o

cajado de sua mão. Ninguém vivenciou como ele a terrível opressão das "Quatro Coisas Últimas"; o violento ataque do diabo no momento da morte é um tema recorrente em seus sermões. Ele se comunica constantemente com os mortos. Um irmão pergunta-lhe se os espíritos lhe aparecem com frequência. Oh, centenas e centenas de vezes, ele responde. Ele reconhece o pai no purgatório e resiste ao impulso de libertá-lo. Ele sempre é confrontado por aparições, revelações e visões, mas não fala sobre elas ou o faz a contragosto. Ele se envergonha dos êxtases que experimenta como resultado de estímulos externos: sobretudo pela música, que às vezes o assalta quando está na companhia de algum nobre atento à sua sabedoria e às suas advertências. Entre os nomes honoráveis dos grandes teólogos está o dele, *Doctor ecstaticus*.

Não devemos pensar que uma grande figura como Dionísio Cartuxo fosse poupada da suspeita e da zombaria que cobriam Luís XI, estranho homem milagroso; ele também precisou pelejar continuamente contra a difamação e o vilipêndio do mundo. Na mentalidade do século XV já podemos perceber agitações de ressentimento e rejeição contra as mais altas expressões da fé medieval; agitações que estão lado a lado com devoção e entusiasmo ilimitados.

Notas

1 Monstrelet, op. cit., v. IV, p. 304.
2 Bernhard. v. Siena, *Opera*, v. I, p. 100; in Hefele, op. cit., p. 36.
3 *Cent nouvelles nouvelles*, op. cit., v. II, p. 153; *Les Quinze joyes de mariage*, pp. 111, 215.
4 Molinet, *Faictz et dictz*, f. 188 vso.
5 *Journal d'un bourgeois*, op. cit., p. 336, ver p. 242, n. 514.
6 Ghillebert de Lannoy, *Œuvres*, Ch. Potvin (ed.), Louvain, 1878, p. 163. O mesmo relatório de uma briga de rua em Haarlem, 1444, entre Hoeken e Kabeljauwen; Reinier Snoy, *Rerum belgicarum Annales*, Sweertius (ed.), Antuérpia, 1620, p. 149.
7 *Cent nouvelles nouvelles*, op. cit., v. II, p. 101.
8 *Le Jouvencel*, op. cit., v. II, p. 107.
9 *Songe du viel pelerin*, por Jorga, *Phil. de Mézières*, p. 423.
10 *Journal d'un bourgeois*, op. cit., pp. 214, 289.
11 Gerson, *Opera*, op. cit., v. I, p. 206.
12 Jorga, *Phil. de Mézières*, p. 506.
13 W. Moll, *Johannes Brugman*, v. II, p. 125.
14 Chastellain, op. cit., v. IV, pp. 263-65.
15 Id., v. II, p. 300, v. VII, p. 222; Jean Germain, *Liber de Virtutibus*, p. 10 (a prática menos rígida de jejuar aqui citada pode referir-se a outro tempo); Jean Jouffroy, "De Philippo duce oratio", *Chrono rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg.*, v. III, p. 118; G. Fillastre, *Le Premier Livre de la Thoison dor*, fol. 131. Sobre a devoção de Filipe, ver meu artigo "La physionomie morale de Philippe le Bon", *Annales de Bourgogne*, 1932 [In *Verzamelde Werken*, v. II, ver pp. 216 s.).
16 La Marche, op. cit., v. II, p. 40.
17 Monstrelet, op. cit., v. IV, p. 302.
18 Jorga, *Phil. de Mézières*, p. 350.
19 Ver Jorga, op. cit., p. 444; Champion, *Villon*, op. cit., v. I, p. 17.
20 *Œuvres du roi René*, Quatrebarbes (ed.), v. I, p. CX.
21 A eremitagem real no castelo Ripaille (perto de Thonon, à beira do lago de Genebra) já nessa época atraiu muita atenção, originando boatos exagerados que com o tempo se desenvolveram até a imaginação mais caluniosa. Tratava-se, sem dúvida, da profunda preocupação de Amadeu VIII, contrário ao papa Felix V, com o seu perdão do mundo. Max Brochet, em *Le Château de Ripaille* (Paris, 1907), demonstra que o "faire ripaille" nada tem a ver com o nome do castelo, mas talvez exagere ao rejeitar até mesmo uma citação séria como a de Monstrelet, op. cit., v. V, p. 112.
22 La Marche, op. cit., v. I, p. 194.
23 *Acta Sanctorum Jan.*, t. II, p. 1018.
24 Uma vara: antiga unidade de medida, equivalente a 1,10 metro. [N.E.]
25 Jorga, op. cit., pp. 509, 512.
26 Nesse contexto, não importa se a Igreja declarou as pessoas em questão santas ou pouco beatas.
27 André du Chesne, *Hist. de la maison de Chastillon sur Marne*, Paris, 1621, "Preuves", pp. 126-31; "Extraiet de l'enqueste faite pour la canonization de Charles de Blois", p. 223, 234. E também *Monuments du procès de la canonisation du b. Charles de Blois, duc de Bretagne*, S. Brieuc, 1921, e *Revue des questions historiques*, v. CV, 1926, p. 108. O resultado da beatificação só saiu em 1904.
28 Froissart, Luce (ed.), v. VI, p. 168.
29 W. James, *The varieties of religious experience*, op. cit., pp. 370 s.

30 *Ordonnances des rois de France*, t. VIII, p. 398, nov. 1400, 426, 18 mar. 1401.

31 *Mémoires de Pierre Salmon*, Buchon (ed.), Coll. de chron. nationales, 3eme Supplément de Froissart, t. XV, p. 49.

32 Froissart, Kervyn (ed.), v. XIII, p. 40.

33 *Acta Sanctorum Julii*, t. I, pp. 486-628. O prof. Wensinck chamou minha atenção para o fato de que esse costume, de anotar os pecados diariamente, era sacramentado por uma tradição muito antiga, já descrita por Johannes Climacus (c. 600), *Scala Paradisi*, Raderus (ed.), Paris, 1633, p. 65, que também já é conhecida pelo Islã, em *Ghazālī*, e ainda é recomendada por Inácio de Loyola na *Exercitia spiritualia*.

34 G. Dupont Renier, "Jean d'Orléans, comte d'Angoulême d'après sa bibliothèque", in *Luchaire, Mélanges d'histoire du Moyen Âge*, v. III, 1897, pp. 39-88; id., "La captivité de Jean d'Orléans, comte d'Angoulême", *Revue historique*, t. LXII, 1896, pp. 42-74.

35 La Marche, op. cit., v. I, p. 180.

36 *Lettres de Louis XI*, t. VI, p. 514; cf. v. V, p. 86, v. X, p. 65.

37 Commines, op. cit., v. I, p. 291.

38 Id., ibid., v. II, pp. 67, 68.

39 Id., ibid., v. II, p. 57; *Lettres de Louis XI*, v. X, p. 16, v. IX, p. 260. Naquela época havia um *agnus scythicus* no Museu Colonial de Haarlem.

40 *Chron. scand.*, v. II, p. 122.

41 Commines, op. cit., v. II, pp. 55, 77.

42 *Acta sanctorum Apr.*, t. I, p. 115; *Lettres de Louis XI*, t. X, pp. 76, 90.

43 "*Sed volens caute atque astute agere, propterea quod a pluribus fuisset sub umbra sanctitatis deceptus, decrevit variis modis experiri virtutem servi Dei*", *Acta Sanctorum*, op. cit.

44 *Acta Sanctorum*, op. cit., p. 108; Commines, op. cit., v. II, p. 55.

45 *Lettres de Louis XI*, v. X, p. 124, 29 jun. 1483. Considerando que as pastinacas são algo muito comum, pode-se supor que o rei quis dizer muitas "pastèques", melancias.

46 Id., v. X, p. 4 etc.; Commines, op. cit., v. II, p. 54.

47 Commines, op. cit., v. II, p. 56, *Acta Sanctorum*, op. cit., p. 115.

48 A. Renaudet, *Préréforme et Humanisme à Paris*, p. 172.

49 Doutrepont, op. cit., p. 226.

50 "Vita Dionysii auct. Thod. Loer", in *Dion. Opera*, v. I, pp. XLII ss.; id., *De vita et regimine principum*, t. XXXVII, p. 497.

51 *Opera*, t. XLI, p. 621; D. A. Mougel, *Denys le chartreux, sa vie etc.*, Montreuil, 1896, p. 63.

52 Id., ibid., t. XLI, p. 617; "Vita...", op. cit., v. I, p. XXXI; Mougel, op. cit., p. 51; contribuição e comunicação da Historisch Genootschap te Utrecht, XVIII, p. 331.

53 *Opera*, t. XXXIX, p. 496, Mougel, op. cit., p. 54; Moll, *Johannes Brugman*, v. I, p. 74; *Kerkgesch.*, op. cit., v. II, 2, p. 124; K. Krogh-Tonning, *Der letzte Scholastiker, Eine Apologie*, Freiburg, 1904, p. 175.

54 Mougel, op. cit., p. 58.

55 *Opera*, t. XXXVI, p. 178: "*De mutua cognitione*".

56 "Vita", in *Opera*, t. I, pp. XXIV, XXXVIII.

57 Id., ibid., t. I, p. XXVI.

58 "De munificentia et beneficiis Dei", in *Opera*, t. XXXIV, art. 26, p. 319.

Comoção religiosa e fantasia religiosa 14

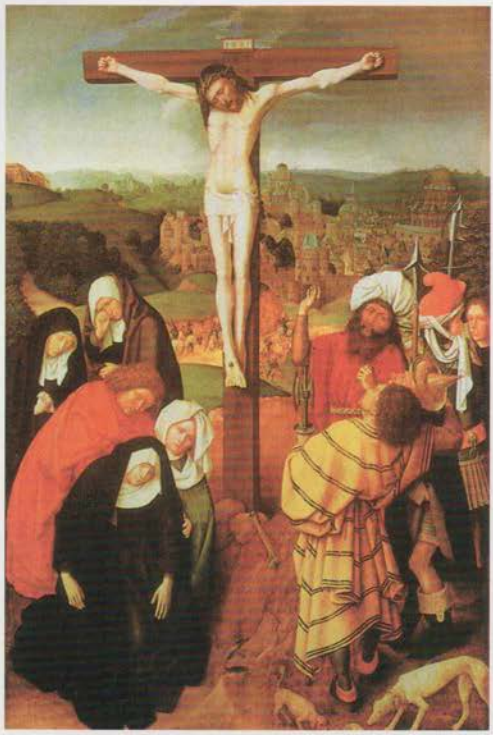
A partir do momento, no século XII, em que o misticismo lírico-suave de Bernardo de Clairvaux dera início à fuga da emotividade em flor pelo sofrimento de Cristo, o espírito medieval estava cada vez mais tomado pela empatia devota com a história da Paixão; ele fora todo permeado e saturado pelas figuras de Cristo e da cruz. **[14.1]** Desde a infância, a imagem do crucificado já era plantada na alma delicada como algo enorme e sombrio, que encobria todas as outras emoções com sua seriedade. Quando Jean Gerson ainda era criança, o pai dele pôs-se contra a parede com os braços estendidos e disse: "Vê, meu filho, assim teu Deus foi crucificado e morreu, aquele que te criou e libertou". Essa imagem seguiu o garoto até a velhice, crescendo ao longo dos anos, e por isso ele abençoou o pai devoto no dia de sua morte, justamente no dia da Exaltação da Cruz.[1] Colette, quando era uma criança de quatro anos de idade, ouvia todos os dias a mãe gritar e suspirar durante as orações diárias, como se padecesse da difamação, do espancamento e do martírio da Paixão. Essa recordação fincou-se de forma tão intensa em sua alma supersensível, que em todos os dias de sua vida sentia uma angústia forte e uma dor n'alma na hora da crucificação, e quando lia sobre o padecimento de Cristo sofria mais do que qualquer mulher com as dores do parto.[2] Ocasionalmente um pregador ficava estático diante de sua congregação por um quarto de hora, em silêncio, na posição do Senhor crucificado.[3]

As mentes estavam tão repletas de Cristo que, à menor semelhança de um ato ou pensamento com a vida ou com o sofrimento do Senhor, soava na mesma hora a sua nota. Uma pobre freira que leva lenha para a cozinha imagina estar carregando a cruz: a simples ideia de carregar madeira é suficiente para banhar a atividade no brilho luminoso do mais supremo ato de amor. Uma mulher cega que lava roupa considera a tina e o quarto de lavar roupas como a manjedoura e o estábulo.[4] O excesso profano de homenagens principescas à maneira do

14.9 Geertgen tot Sint Jans, *A exaltação da Virgem Maria*.

imaginário religioso, como a comparação de Luís XI com Jesus, ou o imperador, o filho e o neto com a Trindade,[5] também era resultado da superabundância de conteúdo devocional.

O século XV apresenta essa forte emoção religiosa de uma forma dupla. Ela se revela, por um lado, naqueles momentos veementes, quando um pregador itinerante periodicamente comove toda uma multidão com suas palavras, inflamando todo o combustível espiritual como um feixe de galhos secos. Essa é a expressão espasmódica daquela emoção frente a Cristo: passional, intensa, mas altamente transitória. Por outro lado, algumas pessoas conduzem a sensibilidade pelas veredas da eterna tranquilidade, transformando-a em uma nova forma de vida, a da introspecção. É o círculo pietista dos que, conscientes de serem inovadores, chamam a si mesmos de devotos modernos, ou seja, o povo contemporâneo da devoção. Como movimento formal, a *devotio moderna* limita-se aos Países Baixos do norte e à região germano-holandesa, mas o espírito que lhe dava vida era igualmente encontrado na França.



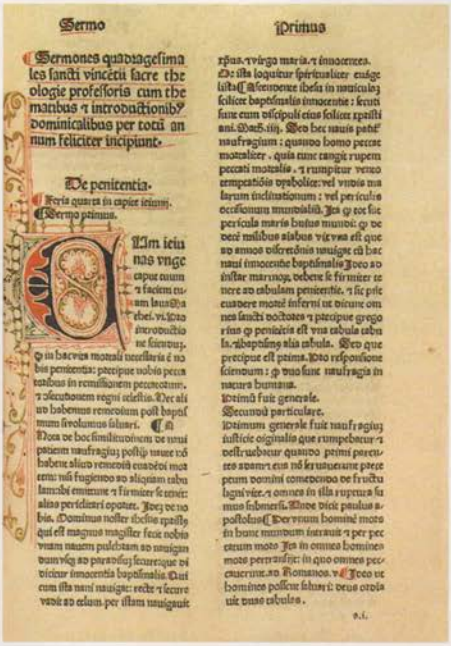
14.1 Gerard David, crucificação.

Pouco permaneceu do poderoso efeito dos sermões na cultura espiritual. Sabemos da influência colossal que os pregadores tinham,[6] mas não podemos sentir a emoção que deles emanava. As versões escritas dos sermões não nos atingem o coração. E como poderia ser diferente? Para os contemporâneos o sermão escrito já não significava mais nada. Muitos dos que ouviram Vicente Ferrer **[14.2]** e depois leram suas pregações, diz o seu biógrafo, garantem que a leitura não traz sequer a sombra da emoção que irrompia da sua boca.[7] Não é de se admirar. O que temos nos sermões impressos de Vicente Ferrer ou de Olivier Maillard[8] é pouco mais do que o material de base para a eloquência deles, **[14.3]** desprovido de todo o ardor oratório, e aparentemente formal em sua divisão em seções, primeira, sétima e assim por diante. Sabemos que o povo sempre ficava sensibilizado pela descrição emocionante dos horrores do inferno, pela ameaça retumbante da punição do pecado, por todos os derramamentos líricos sobre a Paixão e o amor divino. Conhecemos os meios que os pregadores utilizavam:

nenhum efeito era grosseiro demais, nenhuma mudança de riso para choro era abrupta demais, nenhuma dilatação da voz era crassa demais.[9] Mas nós só podemos conceber os choques que eles provocavam a partir dos relatos, sempre idênticos, sobre as brigas entre as cidades, sobre qual delas seria palco da próxima pregação, sobre como o magistrado e o povo iam receber os pregadores com a pompa digna de um rei, e como o pregador às vezes tinha de parar por causa do pranto da multidão. Certa vez, enquanto Vicente Ferrer estava pregando, dois condenados à morte, um homem e uma mulher, passaram por ele a caminho da execução. Vicente pediu que o trabalho do carrasco fosse adiado; ele escondeu as vítimas embaixo de seu púlpito enquanto pregava sobre os seus pecados. Após a pregação nada foi achado debaixo do púlpito, salvo alguns ossos, e com isso, como não podia deixar de ser, o povo acreditou que a palavra do santo homem havia queimado os pecadores, salvando-os ao mesmo tempo.[10]

A comoção frenética da massa sob a palavra dos pregadores sempre evaporou sem que pudesse ficar registrada na tradição escrita. Tanto melhor conhecemos a "introspecção" dos devotos modernos. Em cada círculo pietista, a religião não só definia a forma de vida como também as formas da sociabilidade: a relação espiritual agradável na intimidade tranquila entre homens e mulheres simples que vivem em um mundo em miniatura, coberto pelo vasto céu, por onde desfilava todo o intenso sussurrar da eternidade. Os amigos admiravam a ignorância das coisas mundanas em Thomas de Kempis; um prior de Windesheim recebeu o lisonjeiro apelido de João Eu-não-sei. Eles só podem viver num mundo simplificado; eles o purificam banindo o mal de seu círculo.[11] Dentro do círculo restrito, eles vivem na alegria

14.2 Francesco del Cossa, Vicente Ferrer.



Sermo Primus

Sermones quadragesimales sancti vincentii sacre theologie professoris cum thematibus et introductionibus dominicalibus per totum annum feliciter incipiunt.

De penitentia.

Feria quarta in capite ieiunij.

Sermo primus.

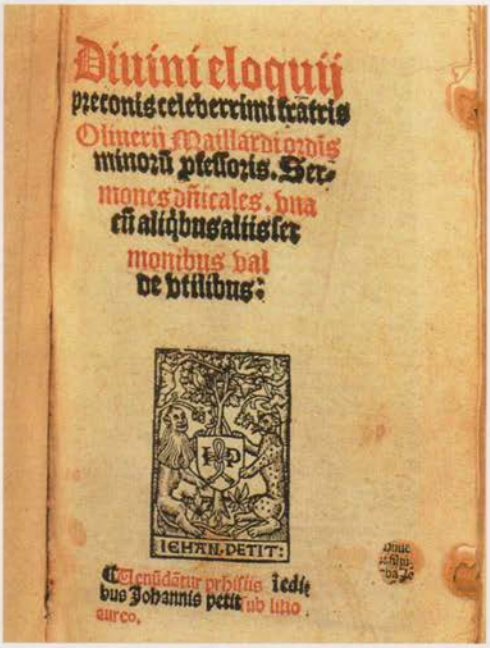
Cum ieiunas vnge caput tuum et faciem tuam laua Mathei. vi. Pro introductione sciendum. quod in hac vita mortali necessaria est nobis penitentia: precipue nobis peccatoribus in remissionem peccatorum. et consecutionem regni celestis. Nec aliud habemus remedium post baptismum si volumus saluari.

Nota de hoc similitudinem de naui patiente naufragium postquam naue non habent aliud remedium euadendi mortem: nisi fugiendo ad aliquam tabulam: ibi emittunt et firmiter se tenent: alias periclitari oportet. Idem de nobis. Dominus noster ihesus christus qui est magnus magister fecit nobis vnam nauem pulchram ad nauigandum vsque ad paradisum secure: que dicitur innocentia baptismalis. Qui cum ista naui nauigat: recte et secure vadit ad celum. per istam nauigauit xpus. et virgo maria. et innocentes. Ac ista loquitur spiritualiter euangelista. Ascendente ihesu in nauiculam scilicet baptismalis innocentie: secuti sunt eum discipuli eius scilicet xpristiani. Math. iiij. Sed hec nauis patitur naufragium: quando homo peccat mortaliter. quia tunc tangit rupem peccati mortalis. et rumpitur vento tempestatis diabolice: vel vndis malarum inclinationum: vel periculis occasionum mundialium. Ita quod tot sunt pericula maris huius mundi: quod de decem milibus alabus vix vna est que ad annos discretionis nauigat cum hac naui innocentie baptismalis Ideo ad instar marinorum debent se firmiter tenere ad tabulam penitentie. et sic pretendere mortem inferni ut dicunt omnes sancti doctores et precipue gregorius quod penitentia est vna tabula tabula. et baptismus alia tabula. Sed que precipue est prima. Pro responsione sciendum: quod duo sunt naufragia in natura humana.

Primum fuit generale.

Secundum particulare.

Primum generale fuit naufragium iusticie originalis que rumpebatur et destruebatur quando primi parentes adam et eua non seruauerunt preceptum domini comedendo de fructu ligni vite. et omnes in illa ruptura sumus submersi. Unde dicit paulus apostolus. Per vnum hominem mors in hunc mundum intrauit et per peccatum mors Ita in omnes homines mors pertransiit: in quo omnes peccauerunt. ad Romanos. v. Ideo ut homines possent saluari: deus ordinauit duas tabulas.



Diuini eloquij preconis celeberrimi fratris Oliuerij Maillardi ordinis minorum professoris. Sermones dominicales. vna cum aliquibus aliis sermonibus valde vtilibus:

IEHAN. DETIT:

Denudatur prohibitis iedibus Johannis petit sub litio aureo.

14.3 Duas coletâneas com sermões: *Opus quadragesimale* de Vicente Ferrer de 1482 e *Sermones dominicales* de Olivier Maillard de 1515 (vide nota 8).

de uma afeição sentimental mútua: o olhar de um não desgruda do outro para captar todos os sinais de graça; visitar um ao outro é a distração deles.[12] Daí a inclinação particular pelas biografias, graças às quais temos o conhecimento preciso de seu estado espiritual.

Na forma regulamentada na Holanda, a *devotio moderna* criou uma forte e convencional forma para a vida devota. Conheciam-se os devotos por seus movimentos calmos e calculados, sua postura curvada, alguns com um amplo sorriso nas faces ou pelas roupas novas remendadas propositadamente.[13] E sobretudo por suas lágrimas abundantes. *Devotio est quaedam cordis teneritudo, qua quis in pias faciliter resolvitur lacrimas* [A devoção é uma certa ternura no coração, que faz alguém derreter-se facilmente em lágrimas beatas]. Deve-se pedir a Deus o "batismo diário das lágrimas", elas são as asas da oração ou, nas palavras de São Bernardo, o vinho dos anjos. As pessoas devem se entregar à graça das louvadas lágrimas, preparar-se para elas e encorajá-las o ano inteiro, mas sobretudo na Quaresma, de forma que se possa dizer junto com o salmista: *Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte* [Minhas lágrimas passaram a ser o meu pão, dia e noite]. Às vezes elas vêm tão abundantes, que oramos soluçando e gemendo (*ita ut suspiriose ac cum rugitu oremus*), mas quando não surgem espontaneamente, não se deve tentar forçá-las além da conta; contentemo-nos com as

lágrimas do coração. E na presença de outras pessoas devem-se evitar os sinais de uma devoção espiritual excessiva.[14]

Vicente Ferrer, sempre que consagrava a hóstia, vertia tantas lágrimas que quase todos os presentes choravam com ele, e às vezes chegavam a produzir algo como uma lamentação fúnebre. As lágrimas eram-lhe tão doces que só as detinha a contragosto.[15]

Na França, o novo pietismo não assumiu essa forma particular estranha, como a do movimento dos mosteiros holandeses ou da congregação de Windesheim. Espíritos semelhantes permaneceram, na França, no mundo secular ou então entraram para ordens já existentes nas quais, naquele momento, o novo pietismo implementava gradualmente uma observância mais rigorosa. Na França, o fenômeno não ficou amplamente conhecido entre os círculos burgueses. Talvez contribuísse para isso o fato de a devoção francesa possuir um caráter mais apaixonado, mais espasmódico do que a holandesa, atingindo rapidamente formas exageradas, mas também desaparecendo com maior facilidade. Rumo ao fim do período medieval, visitantes provenientes das terras do sul notaram mais de uma vez a séria devoção generalizada na população das terras do norte da Holanda, que consideraram algo característico daquele país.[16]

Os devotos holandeses, de modo geral, abandonaram o contato com o misticismo intensivo, que havia caracterizado os estágios iniciais do movimento. Com isso, também haviam esconjurado em grande parte o perigo de fantásticos desvios heréticos. A devoção moderna holandesa era obediente, ortodoxa, decente e às vezes até mesmo sensata. O tipo devoto francês, ao contrário, parece ter experimentado uma oscilação muito mais ampla, exibindo por vezes sintomas de fé extravagantes.

Quando o dominicano de Groningen, Mattheus Grabow, partira para Constança, com o intuito de apresentar ao conselho todas as reclamações das ordens mendicantes contra os novos Irmãos da Vida Comum e, se possível, conseguir a condenação deles,[17] os seguidores de Gerard Groote encontraram seu defensor no grande líder da conservadora política eclesiástica, Jean Gerson. Gerson era totalmente competente para julgar se aqui se estava lidando com uma expressão de devoção genuína e com uma forma permitida de sua organização, visto que a distinção entre a devoção genuína e as expressões de fé exageradas era um dos temas que sempre mantiveram a sua mente ocupada. Gerson era um espírito cuidadoso, estritamente acadêmico,

honesto, puro e bem-intencionado. Tinha uma cuidadosa preocupação pela boa forma, denunciando o fato de que seu fino espírito se elevara de uma origem modesta até uma reputação verdadeiramente aristocrática. Além do mais, era um psicólogo e alguém com senso de estilo. Como sabemos, senso de estilo e ortodoxia estão frequentemente relacionados. Não é de se admirar, portanto, que as expressões da vida religiosa de seu tempo despertassem repetidamente a sua desconfiança e preocupação. É curioso notar como os tipos de devoção que desaprova, por serem exagerados e perigosos, nos lembram vivamente os devotos modernos que ele havia defendido. No entanto, isso é bastante compreensível. Faltava um cercado seguro para suas ovelhas francesas, a disciplina e a organização que automaticamente manteria os mais ardorosos dentro dos limites que a Igreja podia tolerar.

Gerson vê os perigos da devoção popular em toda parte. Ele considera errado que o misticismo seja levado às ruas.[18] O mundo, diz ele, encontra-se no último período antes do seu fim, como um velho senil, sujeito a todo tipo de fantasias, visões sonhadoras e ilusões que desviam muitos da verdade.[19] Sem um aconselhamento adequado, muitas pessoas sucumbem a jejuns rígidos demais, vigílias longas demais, lágrimas em excesso, e com isso confundem suas mentes. "Eles não dão a menor atenção a qualquer advertência para serem mais moderados. Eles que se cuidem, pois podem facilmente cair nas ilusões do diabo." Pouco antes, em Arras, ele visitara uma mãe e esposa que, contra a vontade do marido, se envolveu em um jejum absoluto que durou de dois a quatro dias, causando a admiração de muita gente. Gerson conversara com ela, pusera-a seriamente à prova e descobriu que o seu comportamento não passava de uma teimosia orgulhosa e sem sentido, já que depois de um jejum desses, ela comia com uma voracidade insaciável; a única razão que dava para a sua autopunição era a de ser indigna para comer pão. A sua aparência já indicava que estava próxima a um estado de insanidade mental.[20] Uma outra senhora, uma epilética, cujos calos latejavam toda vez que uma alma ia para o inferno, e dizia conseguir ver os pecados na testa das pessoas, e afirmava salvar três almas por dia, quando ameaçada de tortura confessou que se comportava dessa forma pois era o seu ganha-pão.[21]

Gerson não dava muito valor às visões e revelações dos tempos mais recentes, que eram relatadas por toda parte. Ele nega mesmo aquelas de santos famosos como Brígida da Suécia e Catarina de Siena.[22] **[14.4 e 14.5]** Ele ouvira tantas coisas que já não confiava em mais

14.4 Santa Brígida vê Cristo sangrar na cruz.

14.5 A estigmatização de Santa Catarina de Siena. Xilogravura encontrada na tradução holandesa do *Legende van Sinte Katherina van der Seyn* de Raimondo de Capua.

nada. Muitos afirmavam que lhes fora revelado que seriam papas; um homem culto até o tinha descrito de próprio punho e corroborado com provas. Um outro, no início, se convencera de que seria papa; depois, que seria o Anticristo ou ao menos o seu precursor, e por isso considerara tirar a própria vida, para poupar a cristandade de semelhante mal.[23] Nada é tão perigoso, diz Gerson, quanto uma devoção ignorante. Se os pobres devotos ouvem que o espírito de Maria exaltava Deus, então eles tratam de também exaltar e imaginam todo tipo de coisa por acontecer, ora no amor, ora no medo. Eles enxergam todo tipo de visão e não conseguem distingui-las da verdade, tomando todas por milagre e como prova de sua excelente devoção.[24] Isso, não obstante, era justamente o que a moderna devoção recomendava: "Aquele que, por este caminho, de coração e com todas as suas forças quer ser igual em espírito aos sofrimentos do nosso Senhor, deve se esforçar para ser humilde e temeroso. E se estiver sob ameaça de algum perigo, deverá uni-lo aos perigos de Cristo e almejar dividi-lo com ele".[25]

A vida contemplativa apresenta grandes perigos, diz Gerson; muitas pessoas acabaram ficando melancólicas ou loucas.[26] Ele sabe quão facilmente um jejum contínuo pode levar à loucura ou a alucinações; também sabe o papel que o jejuar tem nas práticas de magia.[27] Mas onde um homem com um olhar tão perspicaz para o elemento psicológico nas expressões da fé deveria traçar a fronteira entre o que é sagrado e permitido e o que é rejeitável? Ele mesmo sentia que a

14.6 De sua clausura, Santa Colette tem uma visão do inferno; uma gaiola de ferros a protege.

questão da ortodoxia em si não lhe fornecia substrato suficiente; era fácil demais, como estudioso da teologia, condenar as pessoas sempre que se percebia um desvio evidente do dogma. No entanto, havia ainda aqueles casos em que o seu guia precisava ser uma apreciação ética das expressões da fé, e em que o senso de correção e o bom gosto tinham de lhe inspirar a condenação. Não há virtude, diz Gerson, que nesses tempos miseráveis do cisma tenha sido mais negligenciada que a *Discretio*.[28]

Se para Jean Gerson o critério dogmático já não era mais o único que permitia diferenciar a devoção verdadeira da falsa, para nós os tipos de comoção religiosa já não se distinguem mais segundo as linhas de sua ortodoxia ou heresia, mas segundo a sua natureza psicológica. O povo da Idade Média não enxergava as distinções dogmáticas. A palavra do herege frei Tomás edificava tanto quanto a do santificado Vicente Ferrer; denunciavam Santa Colette e seus seguidores por serem vigaristas e hipócritas.[29] **[14.6]** Colette apresenta todas as características do que James denomina estado teopático,[30] que se enraíza no solo da mais penosa hipersensibilidade. Ela não pode ver nenhum fogo nem tolera o seu calor, exceto velas. Ela sente um

medo exagerado de moscas, caracóis, formigas, de fedor e de impurezas. Ela apresenta a mesma aversão raivosa à sexualidade manifestada mais tarde por São Aloísio Gonzaga, preferindo ter somente virgens em sua congregação, não gosta de santos casados e lamenta ser filha do segundo casamento da mãe.[31] **[14.7]** Essa paixão pela mais pura virgindade era valorizada pela Igreja, tida como edificante e um exemplo a ser seguido. A virgindade era inofensiva enquanto se manifestasse na forma de uma aversão pessoal contra tudo o que fosse sexual. Mas esse mesmo sentimento, numa outra forma, tornava-se perigoso para a Igreja e também para a pessoa que o professasse: quando esta não mais recolher as suas antenas como o caracol, escondendo-se com segurança numa esfera própria de pureza, e passar a exigir a aplicação dessa ânsia por castidade na Igreja e na vida social das pessoas. E como sempre, quando essa ânsia assumia formas revolucionárias e se expressava em acusações contra o impudor dos padres e a devassidão dos monges, a Igreja medieval teve de negá-la, pois sabia que não detinha o poder para reverter estes males. Jean de Varennes pagou por sua insistência na horrível masmorra em que fora encarcerado pelo arcebispo de Reims. Esse Jean de Varennes era um teólogo culto e um pregador famoso, que parecia estar até mesmo destinado a um episcopado ou ao chapéu cardinalício durante o tempo em que servia na corte papal de Avignon como capelão do jovem cardeal de Luxemburgo. Subitamente, porém, um dia ele renunciou a todos os seus benefícios, exceto uma sinecura de Notre Dame de Reims, abriu mão de seu posto e saiu de Avignon, voltando para Saint Lié, sua terra natal, onde passou a viver e pregar uma vida santa. "E muita gente ia até lá para vê-lo, vinda de todos os países por causa da vida muito nobre, honrada e simples que ele levava" [*Et avoit moult grant hantise de poeuple qui le venoient veir de tous pays pour la simple vie très-noble et moult honneste que il menoit*]. As pessoas achavam que ele seria papa; chamavam-no de *le saint homme de S. Lié*; muitos tentavam tocar sua mão ou suas vestes por causa de seus poderes milagrosos; alguns consideravam-no um enviado de Deus ou até mesmo um ser divino. Durante algum tempo, a França toda não falava de outra coisa.[32]

Mas nem todos acreditavam na sinceridade de suas intenções; também havia aqueles que falavam do *le fou de Saint Lié* [o louco de Saint Lié], ou suspeitavam que ele, por essa via espetacular, quisesse alcançar as elevadas dignidades religiosas que lhe haviam escapado. Jean

vne bonne pieche de remanant. Et si fu
labit si grand et si large quil le conuient
deffaire / pour tant que pour sa trop grā
de largesse et longeur. Il estoit contre sainte
pourete. De chastete ⁊ virginite. ix^e chap

Chastete est vne virtus
amiable et ioyeuse qui
fait lame prochaine
a dieu et samblable as
angeles amie de sain
tete. ⁊ subside de charite

de Varennes, como fizeram antes muitos indivíduos, nos demonstra como a paixão por pureza sexual pode se transformar em ânimo revolucionário. Ele reduz todas as queixas sobre a degeneração da Igreja a esse único mal: a falta de castidade. E a partir dessa, uma única e furiosa indignação prega a resistência e a revolta contra as autoridades religiosas, e em particular contra o arcebispo de Reims. *Au loup, au loup* [ao lobo, ao lobo], ele conclamava a multidão, e esta sabia bem demais quem era o lobo e gritava disposta: *Hahay, aus leus, mes bones genz, aus leus* [Hahay, aos lobos, minha boa gente, aos lobos]. Mas parece que Jean de Varennes não tinha coragem suficiente para sustentar suas convicções: nunca dissera que se referia ao arcebispo, segundo a sua defesa para evitar o cárcere; ele apenas citava o provérbio: *qui est tigneus, il ne doit pas oster son chaperon* [quem está com piolhos, não deve tirar o seu chapéu].[33] Seja lá o quão longe ele tenha ido, de sua pregação os ouvintes extraíam a velha lição, que tantas vezes ameaçara desarticular a Igreja: os sacramentos de um padre que não é casto são inválidos, a hóstia que ele consagra nada mais é do que pão, seu batismo e sua absolvição não valem nada. No caso de Jean de Varennes, isso era simplesmente uma parte de um programa ainda mais extremista de castidade: os padres não podiam nem mesmo morar com uma freira ou uma senhora idosa; há 22 ou 23 pecados ligados ao casamento; era preciso punir os adúlteros segundo os ensinamentos do Velho Testamento; até Cristo, se tivesse certeza quanto à culpa da adúltera, teria ordenado que fosse apedrejada; não existia uma mulher casta em toda a França; nenhum bastardo poderia fazer algo de bom nem ser abençoado.[34]

A Igreja precisou se opor continuamente a essa forma radical de rejeição da impureza para se preservar: uma vez despertada a dúvida sobre a validade dos sacramentos de padres indignos, então toda a vida religiosa estaria em perigo. Gerson coloca Jean de Varennes ao lado de João Hus, como alguém que, inicialmente com boas intenções, acabou trilhando o caminho errado por culpa de seu ardor.[35]

A Igreja, por outro lado, sempre foi muito complacente em relação às fantasias mais sensuais que tinham por objeto o amor divino. Era necessária a lucidez de um Gerson para se convencer de que também ali um perigo moral e doutrinário ameaçava a fé.

Ele o conhecia graças à sua grande experiência psicológica, e sob vários aspectos, tanto dogmáticos como éticos. "O dia não me seria suficiente", diz ele, "se eu quisesse somar as inúmeras maluquices

14.7 Diante de Colette, assistida por São Francisco, aparece Santa Ana com seus parentes. Ana foi casada três vezes, assim como Carlos, o Temerário, aqui com a sua terceira mulher, Margarida de York, atrás de Colette.

dos amantes, dos insensatos: *amantium, immo et amentium.*"[36] De fato, ele sabia por experiência própria: *Amor spiritualis facile labitur in nudum carnalem amorem* [O amor espiritual facilmente se degenera em puro amor carnal].[37] Pois a quem mais ele poderia estar se referindo que a si mesmo, quando relata o caso desse homem que ele conhecia, que desenvolvera uma amizade espiritual com uma irmã: "De início não havia o fogo de uma atração física, mas com o passar do tempo, dos encontros regulares, surgiu um amor que já não era mais totalmente voltado para Deus, de forma que ele já não conseguia resistir a vê-la ou, na sua ausência, nela ficar pensando. Ele ainda não suspeitava de nada pecaminoso, nenhuma ameaça do diabo, até que um afastamento mais longo o fez ver o perigo que Deus, ainda em tempo, havia afastado dele".[38] A partir de então, ele passava a ser *un homme averti* [um homem avisado] e tirou proveito disso. Todo o seu tratado, *De diversis diaboli tentationibus* [Sobre as diversas tentações do diabo],[39] é como uma análise aguçada do estado espiritual comparável ao dos devotos modernos holandeses. Ele desconfia sobretudo da *dulcedo Dei*, a "suavidade do amor de Cristo" dos Windesheimers. O diabo, diz ele, oferece às vezes uma doçura desmedida e admirável às pessoas (*dulcedo*), que lembra a devoção, de modo que o único objetivo da pessoa passa a ser desfrutar dessa docilidade (*suavitas*) e acabar amando a Deus apenas para poder desfrutar desse prazer.[40] Em uma outra[41] passagem desse mesmo *dulcedo Dei*, diz: "Muitos já foram iludidos com o despertar forte demais de tais sentimentos; eles tomaram a fúria em seu coração como se fosse o abraço de Deus e assim se enganaram lamentavelmente. Outros tentam alcançar um estado de completa insensibilidade ou passividade no qual todos os seus atos são resultado da vontade de Deus, ou um conhecimento e união místicos com Deus, que não é mais encarado em relação a qualquer conceito do ser, da verdade ou da bondade". Aqui residem também as objeções de Gerson contra Ruysbroeck, cuja ingenuidade não o convence, e a quem censura as ideias expressas no *Chierheit der gheesteliker brulocht* [Ornamento do casamento espiritual], de que a alma perfeita, que contempla a Deus, não O vê apenas pela clareza, que é a essência divina, mas que ela mesma se transforma nessa clareza divina.[42]

O sentimento da completa aniquilação da individualidade, apreciado pelos místicos de todos os tempos, não podia ser admitido

pelo defensor de um misticismo bernardino moderado e antiquado como Gerson. Uma vidente lhe contara que, durante a contemplação de Deus, o espírito dela tinha sido aniquilado e que depois fora novamente recriado. "Como sabes?", ele pergunta. "Eu o senti", ela responde. O absurdo lógico dessa resposta é para o chanceler intelectual a prova triunfante de quão repreensível era um sentimento como esse.[43] Era perigoso expressar tais sensações intelectualmente; a Igreja apenas poderia tolerá-las na forma de imagens: o coração de Catarina de Siena transforma-se no coração de Cristo. Mas Margarida Porete de Hainaut, integrante dos Irmãos do Espírito Livre, que também acreditava que sua alma havia sido destruída em Deus, foi queimada em Paris em 1310.[44]

O grande perigo do sentimento de aniquilação do ser estava na conclusão, à qual chegavam tanto os místicos indianos quanto alguns cristãos, de que a alma perfeita, contemplativa e amorosa não é mais capaz de pecar. Uma vez absorvida em Deus, ela não tem mais vontade própria; resta simplesmente a vontade divina e, se surgirem quaisquer inclinações carnais, não pode haver pecado nelas.[45] Muitas pessoas pobres e ignorantes foram seduzidas por tais ensinamentos a uma vida da mais terrível licenciosidade, como prova, por exemplo, a seita dos begardos, os Irmãos do Espírito Livre, e a dos turlupinos. Cada vez que Gerson fala dos perigos do louco amor por Deus, a imagem dessas seitas lhe vem à mente como uma advertência.[46] Mas também encontramos emoções quase idênticas nos círculos dos devotos modernos. O windesheimer Hendrik van Herp acusa seus próprios irmãos espirituais de adultério espiritual.[47] Nessa esfera de pensamento havia armadilhas diabólicas que levavam ao mais perverso ateísmo. Gerson relata o caso de um homem respeitado que confessara a um cartuxo que o pecado mortal da luxúria não o impedia de amar a Deus, mas ao contrário o inflamava fazendo com que apreciasse e desejasse ainda mais intensamente a docilidade divina.[48]

A Igreja ficava atenta tão logo as emoções do misticismo se transformavam em convicções bem formuladas ou passavam a ser aplicadas à vida social. Enquanto as coisas permanecessem meramente como imaginações apaixonadas de uma natureza simbólica, ela permitia até mesmo as expressões mais exuberantes. Johannes Brugman pode, sem ser punido por isso, adaptar à encarnação de Jesus todas as características de um ébrio, um ébrio que esquece de si mesmo, que

não vê perigo, que não fica irado quando zombam dele, que dá tudo aos outros. "Oh, e não estava ele bêbado quando o amor o obrigou a descer do mais alto céu para o vale mais fundo da terra?" Ele anda pelo céu "enchendo e servindo os profetas com jarros bem cheios", "e eles bebiam até explodirem, quando Davi com sua harpa saltou diante das mesas como se fosse o bobo do meu Senhor".[49]

14.8 Geertgen tot Sint Jans, crucificação com São Domingos ajoelhado, à direita.

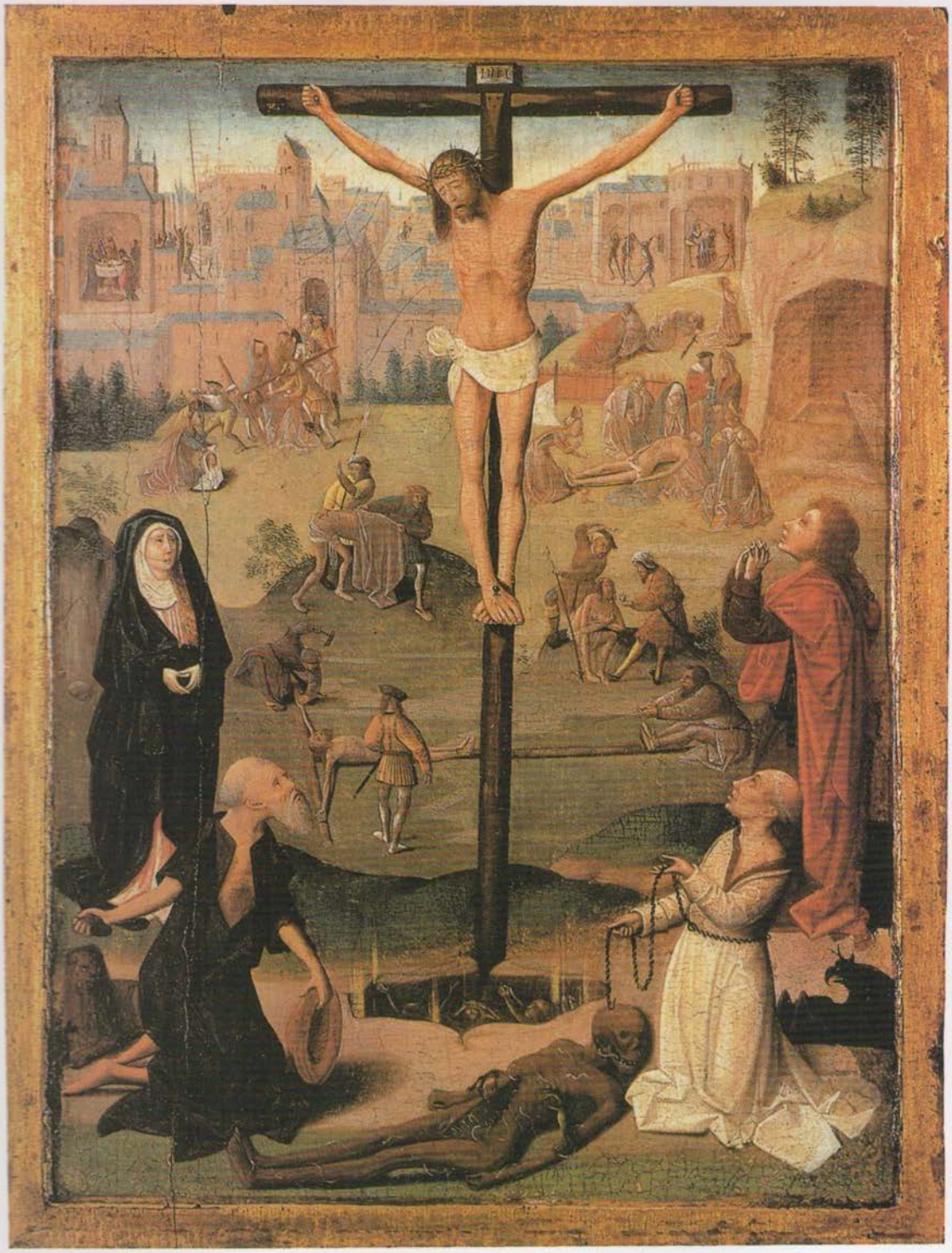
Não só o grotesco Brugman, mas também o puro Ruysbroeck gostava de retratar o amor divino com os atributos da embriaguez. Ao lado da embriaguez está a imagem da fome. Possivelmente ambas eram uma alusão às palavras bíblicas *qui edunt me, adhuc esurient, et qui bibunt me, adhuc sitient* [quem me come, ainda terá fome; quem me bebe, ainda terá sede],[50] que, proferidas pela *Sapientia*, foram atribuídas ao Senhor. A metáfora do espírito humano que é constantemente visitado pela eterna fome de Deus foi ilustrada desta maneira:

> Aqui começa uma fome eterna que nunca será saciada, que é um anseio interno e desejo de força amante e de seu espírito criador em um bem não criado... Os que a experimentam são as pessoas mais pobres que existem; pois anseiam e são insaciáveis e são tomadas pela ganância. Não importa o quanto comam e bebam, elas nunca estarão satisfeitas, pois essa fome é eterna... E se Deus desse a essas pessoas todas as dádivas dos santos, salvo a dádiva dele mesmo, ainda assim a ávida ganância do espírito continuaria faminta e insatisfeita.

Mas, assim como a imagem da embriaguez, também a da fome é suscetível à reversão:

> A fome de Cristo é desmesuradamente grande; ela nos devora a todos até o fundo; pois ela é ávida, indulgente e insaciável: digere o tutano de nossos ossos. Ainda não a invejamos e invejaremos menos ainda quanto mais sentirmos o seu gosto. E não importa o que ela coma de nós, ela não consegue se saciar, pois ela é insaciável e desmedida: e mesmo que sejamos pobres, ela não dá atenção a isso, pois ela não quer nos deixar. Primeiro ela prepara seu alimento e queima em amores todos os nossos pecados e defeitos. E quando então estivermos purificados e queimados no amor, ela boceja tragando toda a ânsia que quer engolir isso... Se pudéssemos ver o ávido prazer que Cristo tem por nosso bem-estar, não conseguiríamos nos impedir de voar para dentro da garganta dele. E mesmo que Jesus nos devore inteiramente, ele nos dá a si mesmo em troca; e ele nos dá sua fome e sede espirituais, para serem desfrutadas com prazer eterno. Ele nos dá fome espiritual e o seu corpo como alimento para o nosso amor caloroso. E se nós o ingerirmos e o vivermos com profunda devoção, então fluirá de seu corpo o seu sangue glorioso e quente em nossa natureza e em todas as nossas veias... Vejam, portanto, nós sempre comeremos e seremos comidos, e com amor ascenderemos e descenderemos, e essa é a nossa vida na eternidade.[51]

Um pequeno passo a mais e desse elevadíssimo êxtase místico voltamos a um simbolismo trivial. "Havereis de comê-lo", diz *Le Livre*



de crainte amoureuse [O livro do temor amoroso], de Jean Berthelemy, sobre a eucaristia:

Vous le mangerés rôti au feu, bien cuit, non point ars ou brulé. Car ainsi l'aigneau de Pasques entre deux feux de bois ou de charbon estoit cuit convenablement et roty, ainsi le doulx Jésus, le jour du Vendredi sacré, fut en la broche de la digne croix mis, attachié, et lié entre les deux feux de tres angoisseuse mort et passion, et de tres ardent es charité et amour qu'il avoit à nos ames et à nostre salut, il fut comme roty et langoureusement cuit pour nous saulver.[52]

Vós o comereis assado no fogo, bem cozido, mas não tostado ou queimado. Pois assim como o Cordeiro foi bem cozido e assado entre dois fogos de madeira ou de carvão, assim também o doce Jesus, na Sexta-Feira Santa, foi pregado e amarrado no espeto da digna cruz; entre os dois temidos fogos da morte e do sofrimento, e de um amor muito ardente que ele tinha por nossas almas e nosso bem-estar, ele foi assado e lentamente cozido para nos salvar.

As imagens da embriaguez e da fome já são em si uma refutação à ideia de que cada sensação de glória religiosa precisaria ser simbolizada eroticamente.[53] O influxo da graça divina era comparado a beber ou estar saciado. Uma devota de Diepenveen se sente inundada pelo sangue de Cristo e desmaia.[54] A fantasia de sangue, mantida viva continuamente e excitada pela crença na transubstanciação, expressa-se nos extremos mais inebriantes da emoção em brasa. "As chagas de Jesus", diz Bonaventura, "são as flores vermelho-sangue de nosso doce e florido paraíso, sobre o qual a nossa alma deve voar como uma borboleta, sorvendo ora uma flor, ora outra. A alma precisa penetrar pela ferida em Seu flanco, até atingir o próprio coração de Cristo. Ao mesmo tempo, o sangue, como um córrego, flui paraíso adentro. Todo o sangue quente e vermelho de todas as chagas fluiu através da boca de Suso, até a sua alma e coração."[55] Catarina de Siena é uma das santas que beberam da chaga no flanco de Cristo; assim como outros tiveram a sorte de experimentar o leite dos seios de Maria: São Bernardo, Henrique Suso e Alain de la Roche, por exemplo. **[14.11]**

Alain de la Roche, em latim Alanus de Rupe, chamado de Van der Klip por seus amigos holandeses, pode ser considerado um dos tipos mais marcantes da devoção francesa mais extrema e das fantasias ultraconcretas da fé do fim do período medieval. Nascido por volta de 1428 na Bretanha, trabalhou como dominicano sobretudo no norte da França e nos Países Baixos. Ele morreu em Zwolle, 1475, em meio aos frades, com quem mantinha vivas relações. **[14.8, 14.9 e 14.10]** Sua tarefa mais importante foi ter zelado pelo uso do rosário; para esse propósito, fundou uma irmandade de orações mundial, à qual ele

14.10 Cópia feita por Geertgen tot Sint Jans, cena da lenda do Rosário de São Domingos.

prescreveu um sistema fixo de rezas de ave-marias alternadas com pai-nossos. Na obra escrita desse visionário – sobretudo pregações e descrições de suas visões –,[56] percebe-se o forte caráter sexual de suas fantasias, mas ao mesmo tempo a ausência daquela paixão ardorosa, que podia justificar a imaginação sexual do santo. A expressão sensual do amor divino que se dissolvia transformou-se aqui em mero procedimento. Não há nada do fervor transbordante que torna elevadas as fantasias de fome, sede, sangue e amor dos grandes místicos. Nas meditações, que ele recomenda, sobre cada uma das partes do corpo de Maria, na descrição precisa de como ele teria repetidamente se refrescado com o leite de Maria, no simbolismo sistemático em que ele associa cada uma das palavras do pai-nosso ao leito nupcial de uma das virtudes, tudo isso revela um espírito em franco declínio, a decadência da devoção imensamente colorida do final da Idade Média na forma de uma flor que perdeu o viço.

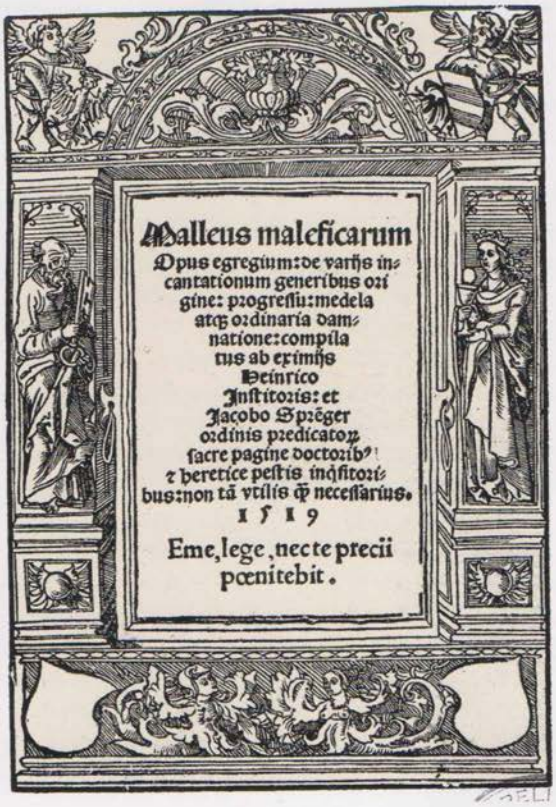
Também na fantasia satânica o elemento sexual tinha um lugar: Alain de la Roche vê as bestas do pecado com órgãos genitais asquerosos, dos quais brota uma nuvem impetuosa e cheia de enxofre, cuja fumaça obscurece a Terra; ele vê a *meretrix apostasiae* [prostituta da apostasia]

Cur hic iam pro madidas mei guttura
Omnibus ut populis
Ergo tu
matrem

devorar os infiéis, vomitá-los e excretá-los, para novamente os devorar e, como uma mãe, os beijar e acarinhar, parindo-os repetidamente.[57]

Esse é o lado sombrio da "docilidade" dos devotos modernos. Como um complemento inevitável da doce fantasia celestial, o espírito escondia um abismo negro de visões infernais, que também encontravam sua expressão na linguagem ardente da sensualidade mundana. Não é tão estranho que haja ligações entre o pietismo tranquilo e doce dos Windesheimers e a coisa mais sombria que a Idade Média produziu nos seus últimos anos: a loucura da caça às bruxas, em que se havia convertido aquele sistema final fatídico de zelo teológico e rigidez judicial. Alain de la Roche é um elo na corrente. Ele, o caro convidado dos frades de Zwolle, também era o mestre de seu irmão de ordem Jacob Sprenger, que não só escreveu o *Malleus Maleficarum* [O martelo das feiticeiras] com Heinrich Institoris, **[14.12]** como também foi o fervoroso promotor da irmandade do Rosário de Alanus na Alemanha.

14.11 São Bernardo recebe o leite do seio de Maria. Miniatura, Países Baixos do Norte, c. 1470.


Malleus maleficarum
Opus egregium: de varijs incantationum generibus origine: progressu: medela atq; ordinaria damnatione: compilatus ab eximijs
Heinrico
Institoris: et
Jacobo Sprēger
ordinis predicatorū
sacre pagine doctoribus
z heretice pestis inquisitoribus: non tā vtilis q̄ necessarius.
1519
Eme, lege, nec te precii
pœnitebit.

14.12 Jacob Sprenger, Heinrich Institoris, *Malleus Maleficarum* ou *De Heksenhamer*, instruções para a perseguição e interrogatório de bruxas. Impresso em Nuremberg por Friedrich Pepys, agosto de 1519.

Notas

1 Gerson, "Tractatus VIII super Magnificat", in *Opera*, v. IV, p. 386.
2 *Acta Sanctorum Martii*, t. I, p. 561, ver pp. 540, 601.
3 K. Hefele, *Der hl. Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien während des xv. Jahrhunderts*, Freiburg, 1912, p. 79.
4 W. Moll, *Johannes Brugman*, v. II, pp. 74, 86.
5 Ver antes, p. 255-56.
6 Ver antes, pp. 15 s.
7 *Acta Sanctorum Aprilis*, t. I, p. 195. A figura que Hefele apresenta da pregação na Itália em muitos pontos de vista também pode ser aplicada aos países de língua francesa.
8 Em posse da biblioteca Athenaeum de Deventer: *Opus quadragesimale Sancti Vincentii*, 1482 (Catal. v.d. incunabelen, 1917, n. 274) e *Oliverii Maillardi Sermones dominicales etc.*, Paris, Jean Petit, 1515. Sobre o santo Vicente Ferrer consultar: M. M. Gorce, *Saint Vincent Ferrier*, Paris, 1924; S. Brettle, *San Vicente Ferrer, und sein literarischer Nachlass*, Münster, 1924 (ver "Vorreform. Forsehungen", t. x); C. Brunel, *Un plan de sennon de S. Vincent Ferrier*, Bibl. de l'École des chartes, LXXXV, 1924, p. 113 [aqui fig. 14.4].
9 "Leven van S. Petrus Thomasius, Carmeliet", de Philippe de Mézières, *Acta Sanctorum Jan.*, t. II, p. 997; Dionísio Cartuxo, sobre a pregação de Brugman: "*De vita etc. christ*".
10 *Acta Sanctorum Apr.*, t. I, p. 513.
11 James, op. cit., p. 348: "For sensitiveness and narrowness, when they occur together, as they often do, require above all things a simplified world to dwell in"; ver p. 353.
12 Moll, *Brugman*, op. cit., v. I, p. 52.
13 Esse último costume ainda existe, conforme me foi informado pelo senhor W.A.P., entre as famílias de camponeses de Giethoorn.
14 Dionys. Cartus., *De quotidiano baptismate Iacrimarum*, t. XXIX, p. 84; *De oratione*, t. XLI, pp. 31-55; *Expositio hymni Audi benigne conditor*, t. XXXV, p. 34.
15 *Acta Sanctorum Apr.*, t. I, pp. 485, 494.
16 Chastellain, op. cit., v. III, p. 119; Antonio de Beatis (1517); L. Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, Freiburg, 1905, pp. 51-52; Polydorus Vergilius, *Anglicae historiae libri XXVI*, Basileia, 1546, p. 15.
17 Ver D. de Man, "Vervolgingen enz.", *Bijdr. Vad. Gesch. en Oudheidk.*, 6e reeks, v. IV, 283.
18 Gerson, "Epistola contra libellum Johannis de Schonhavia", in *Opera*, v. I, p. 79.
19 Id., "De distinctione verarum visionum a falsis", in *Opera*, v. I, p. 44.
20 Id., ibid., p. 48.
21 Id., "De examinatione doctrinarum", in *Opera*, v. I, p. 19.
22 Id., ibid., pp. 16, 17.
23 Id., "De distinctione etc.", in *Opera*, v. I, p. 44. Essa consideração também está em Opicinus de Canistris, op. cit., p. 165.
24 Gerson, "Tractatus II super Magnificat", in *Opera*, v. IV, p. 248.
25 Moll, "65 nutte artikelen van der passien ons Heren", in *Brugman*, v. II, p. 75.
26 Gerson, "De monte contemplationis", in *Opera*, v. III, p. 562.
27 Id., "De distinctione etc.", in *Opera*, v. I, p. 49.
28 Id., ibid., p. 49.
29 *Acta Sanctorum Martii*, t. I, p. 562.
30 James, op. cit., p. 343.

31 *Acta Sanctorum*, op. cit., pp. 552 ss.

32 Froissart, Kervyn (ed.), v. XV, p. 132; *Religieux de Saint Denis*, op. cit., v. II, p. 124; Gerson, "Joannis de Varennis Responsiones ad capita accusationum", in *Opera*, v. I, pp. 925-26.

33 Kesponsiones, op. cit., p. 936.

34 Id., ibid., pp. 910 ss.

35 Gerson, "De probatione spirituum", in *Opera*, v. I, p. 41.

36 Id., "Epistola contra libellum Joh. de Schonhavia", in *Opera*, v. I, p. 82

37 Id., "Sermo contra luxuriam", in *Opera*, v. III, p. 924.

38 Id., "De distinctione etc.", in *Opera*, v. I, p. 55.

39 In *Opera*, v. III, pp. 589 ss.

40 Id., ibid., p. 593.

41 Id., "De consolatione theologiae", in *Opera*, v. I, p. 174.

42 Id., "Epistola... super tertia parte libri Joannis Ruysbroeck De ornatu nupt. spir.", in *Opera*, v. I, pp. 59, 67 etc.

43 Id., "Epistola contra defensionem Joh. de Schonhavia" (polêmica sobre Ruysbroeck), in *Opera*, v. I, p. 82.

44 O mesmo sentimento em um moderno: "I committed myself to Him in the profoundest belief that my individuality was going to be destroyed, that he would take all from me, and I was willing", James, op. cit., p. 223.

45 Gerson, "De distinctione etc.", in *Opera*, v. I, p. 55; "De libris caute legendis", v. I, p. 114.

46 Id., "De examinatione doctrinarum", in *Opera*, v. I, p. 19; "De distinctione", v. I, p. 55; "De libris caute legendis", v. I, p. 114; "Epistola super Joh. Ruysbroeck De ornatu", v. I, p. 62; "De consolatione theologiae", v. I, p. 174; "De susceptione humanitatis Christi", v. I, p. 455; "De nuptiis Christi et ecclesiae", v. II, p. 370; "De triplici theologia", v. III, p. 869.

47 Moll, *Johannes Brugman*, op. cit., v. I, p. 57.

48 Gerson, "De distinctione etc.", op. cit., v. I, p. 55.

49 Moll, op. cit., v. I, pp. 234, 314.

50 Eclesiástico, XXIV, 29; ver Meister Eckhart, *Predigten*, n. 43, pp. 146, 26.

51 Ruysbroeck, "Die Spieghel der ewigher salicheit", cap. 7, "Die chierheit der gheesteleker brulocht", 1. II c 53., in *Werken*, David en Snellaert (ed.), Maatseh. der Vlaemsche bibliophilen, 1860, 1868, v. III, pp. 156-59; v. VI, p. 132. Ver Melline d'Asbeek, *La Mystique de Ruysbroeck l'Admirable, un écho du néoplatonisme au XIVe siècle*, Paris, 1930.

52 A partir do manuscrito in Oulmont, op. cit., p. 277.

53 Ver a contestação dessa opinião por James, op. cit., pp. 10, 191, 276.

54 Moll, *Brugman*, op. cit., v. II, p. 84.

55 Oulmont, op. cit., pp. 204, 210.

56 B. Alanus redivivus, J.A. Coppenstein (ed.), Nápoles, 1642, pp. 29, 31, 105, 108, 116 etc.

57 Id., ibid., pp. 209, 218.

O simbolismo fenecido

15

As emoções religiosas daquela época tendiam a se transformar em representações coloridas e profusas. A mentalidade de então acreditava que tinha compreendido o mistério uma vez que o tivesse diante de seus olhos. Assim, a necessidade de reverenciar o inexprimível sob a forma de símbolos visíveis resultou na constante criação de novas imagens. No século XIV, a cruz e o cordeiro já não eram mais suficientes enquanto objetos visíveis do amor transbordante por Jesus: a eles somava-se a veneração do próprio nome de Jesus, que em alguns casos até ameaçava eclipsar a da própria cruz. Henrique Suso tatua o nome de Jesus no peito, na altura do coração, **[15.1]** e o compara ao amante que traz bordada em suas vestes a imagem da amada. Ele envia lencinhos bordados com o doce nome aos seus filhos espirituais.[1] Após concluir um magnífico sermão, Bernardino de Siena acende duas velas e apresenta uma placa de aproximadamente setenta centímetros na qual, em letras douradas sobre fundo azul, está escrito o nome Jesus, cercado por raios; "o povo que enchia a igreja caiu de joelhos, todos juntos chorando e gritando de doce comoção e de terno amor por Jesus".[2] Muitos outros franciscanos, e também pregadores de outras ordens, imitaram a prática: Dionísio Cartuxo foi retratado erguendo uma dessas placas. Os raios de sol no topo do brasão de Genebra derivam dessa veneração.[3] **[15.2]** Essa prática preocupava as autoridades religiosas; falava-se de superstição e idolatria, e houve tumultos a favor e contra o uso. Bernardino foi intimado a se apresentar perante a Cúria, e o papa Martinho V proibiu o costume.[4] Só que a necessidade de venerar o Senhor de forma visível logo encontrou uma forma lícita: o ostensório, que expunha a própria hóstia como objeto de adoração. No lugar do formato de torre, que apresentava quando apareceu pela primeira vez no século XIV, o ostensório logo passou ao formato do sol radiante, símbolo do amor divino. Também nesse caso a Igreja manifestou certas reservas; de início, o uso do ostensório era apenas permitido durante a semana da celebração do *Corpus Domini*.

15.4 A altivez na figura do leão; a inveja na figura do cão.

15.1 Henrique Suso tatua o nome Jesus no peito.

O excesso de elementos, no qual o pensamento medieval decadente dissolvia quase tudo, teria sido mera fantasmagoria selvagem, não fosse o fato de que quase toda imagem tinha o seu lugar no imenso sistema de pensamento simbólico, que tudo abrangia.

Nenhuma verdade era mais presente para o espírito medieval do que a palavra de São Paulo aos Coríntios: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* [Pois agora vemos através de um enigmático espelho, mas depois veremos face a face]. A Idade Média nunca esqueceu que tudo seria absurdo se se esgotasse o seu significado nas

funções e formas de manifestação imediatas, e que tudo se prolonga de maneira significativa para o além-mundo. Essa percepção ainda nos é familiar como um sentimento não articulado, quando, por exemplo, o som da chuva nas folhas ou o brilho da lâmpada sobre a mesa por um instante alcança um nível de percepção mais profundo do que aquele que servia a ação e o pensamento de cunho prático. Ela pode vir à tona na forma de uma obsessão doentia, no sentido de que todas as coisas parecem estar saturadas de uma intenção pessoal ameaçadora ou de um enigma que precisamos mas não podemos resolver. Ela também pode nos preencher, e o faz com frequência, com a certeza calma e fortalecedora de que fazemos parte desse sentido misterioso do mundo. E quanto mais essa sensação se intensifica no temor por Aquele de onde emanam todas as coisas, tanto mais facilmente há de se passar da certeza clara de momentos isolados para um sentimento duradouro sempre presente ou mesmo uma convicção articulada.

15.2 As armas de Genebra, com os raios de sol e o monograma "Jesus" como insígnia no capacete.

> Ao cultivar o senso contínuo da nossa conexão com o poder que faz as coisas como elas são, estamos mais preparados para nos ajustarmos a sua recepção. A face externa da natureza não precisa ser modificada, mas as expressões de significado precisam. Estava morto e agora reviveu. É a diferença entre olhar uma pessoa sem amor e olhar a mesma pessoa com amor... Quando vemos tudo em Deus e atribuímos todas as coisas a ele, lemos uma expressão superior do significado nas questões comuns.[5]

Esse é o fundo psicológico a partir do qual se desenvolve o simbolismo. Em Deus, nada é vazio ou sem significado: *nihil vacuum neque sine signo apud Deum*.[6] Tão logo a ideia de Deus foi conceituada, também tudo o que partia Dele e que Nele encontrava o seu sentido se cristalizava em pensamentos articulados em palavras. E assim nasce a nobre e sublime ideia do mundo como uma grande conexão simbólica, uma catedral de ideias, a maior expressão rítmica e polifônica de tudo o que é imaginável.

O modo simbólico do pensamento é independente e de valor igual ao modo genético. Esse último, que compreendia o mundo como evolução, não era tão estranho para a Idade Média quanto se imagina. Mas para explicar o surgimento de uma coisa a partir de outra serviam-se de imagens ingênuas da procriação ou da ramificação, e, por dedução lógica, aplicavam-nas aos assuntos da mente. Estes eram vistos na estrutura das genealogias ou de árvores com ramificações: uma *arbor de origine juris et legum* [árvore de origem do direito e das leis] hierarquizava tudo o que dizia respeito às leis na imagem de

uma árvore com seus inúmeros galhos. Com essa aplicação dedutiva, o pensamento evolucionário da Idade Média manteve-se esquemático, arbitrário e infrutífero.

Do ponto de vista do pensamento causal, o simbolismo é considerado um curto-circuito intelectual. O pensamento procura a conexão entre duas coisas não ao longo das sinuosidades ocultas de seus vínculos causais, mas sim saltando subitamente por cima das conexões de causa. A conexão não é um elo entre causa e efeito, mas entre significado e objetivo. A convicção de que tal elo existe pode surgir sempre que duas coisas possuam uma característica essencial em comum que se refira a alguma coisa de valor geral. Em outras palavras: qualquer associação com base em qualquer semelhança pode se transformar diretamente na ideia de uma conexão essencial e mística. Do ponto de vista psicológico, isso pode parecer uma função intelectual bastante pobre. E do ponto de vista etnológico pode-se dizer que é, além disso, bem primitiva. O pensamento primitivo caracteriza-se por uma fraqueza na percepção dos limites de identidade entre as coisas; ele tenta incorporar num conceito determinado todas as noções que de alguma maneira a ele se ligam, seja por semelhança, seja por pertencer a uma categoria em particular. A função simbolizadora está intimamente ligada a isso.

O simbolismo, no entanto, perde esse aspecto de arbitrariedade e imaturidade assim que nos damos conta de que ele está inseparavelmente ligado à concepção de mundo que era conhecida como realismo na Idade Média e que nós passamos a chamar, ainda que de forma menos acertada, de idealismo platônico.

A equalização simbólica baseada em características comuns somente fará sentido se as características compartilhadas entre o símbolo e a coisa simbolizada forem consideradas como verdadeiramente essenciais. Rosas brancas e vermelhas florescem entre espinhos. O espírito medieval imediatamente vê nesse fato um significado simbólico: virgens e mártires brilham em glória entre os seus perseguidores. Como se dá o postulado da equivalência? Ele se dá porque as qualidades são as mesmas: beleza, ternura, pureza, e o vermelho-sangue das rosas também são atributos das virgens e dos mártires. Mas essa conexão só será significativa de fato e cheia de sentido místico se o elo que conecta os dois termos do conceito simbólico, a qualidade portanto, contiver o essencial. Em outras palavras, como se as cores vermelho e branco não valessem como meros rótulos para distinções físicas

com base quantitativa, mas fossem encaradas como realidades independentes. O nosso pensamento ainda é capaz de ver as coisas dessa maneira,[7] basta lembrarmos por um instante da sabedoria do homem primitivo, da criança, do poeta e do místico, para os quais a essência natural das coisas está implícita em sua qualidade comum. Essa característica é o seu ser verdadeiro, o cerne de sua existência. Beleza, ternura, brancura, por serem essências, são identidades: tudo o que é branco é belo e terno, e tudo que é branco precisa estar conectado, precisa possuir a mesma base para a sua existência, precisa ter a mesma importância perante Deus.

Por isso, no pensamento medieval existe uma ligação inseparável entre simbolismo e realismo (no sentido medieval da palavra).

Não devemos nos preocupar demais com a disputa sobre os "universais". Sem dúvida, o realismo que proclamou o *universalia ante res* e atribuiu essência e preexistência aos conceitos gerais não dominou o pensamento medieval. Também houve os nominalistas: o *universalia post rem* teve os seus defensores. No entanto, a tese do nominalismo radical não parece ter sido ousada o suficiente, fazendo com que ele nunca passasse de uma contracorrente, uma reação, uma oposição, e o nominalismo jovem e mais moderado apenas propunha certas críticas filosóficas a um realismo extremo, mas não colocou nenhum obstáculo ao pensamento realista inerente a toda a cultura intelectual da Idade Média.

Pois o que importa em primeiro lugar não é a disputa dos teólogos perspicazes, mas as ideias que dominam toda a vida da fantasia e do pensamento, como está expresso nas artes, na ética e no cotidiano. Essas são extremamente realistas, não porque a alta teologia tenha sido educada em uma longa tradição neoplatônica, mas porque o realismo, independente de toda a filosofia, é a forma primitiva de pensamento. Para o espírito primitivo, tudo o que é denominável imediatamente assume uma essência, seja ela uma qualidade, uma forma, o que for. A coisa então se projeta automaticamente nos céus. Sua essência pode quase sempre (não necessariamente sempre) ser personificada; a qualquer instante começa a dança dos termos antropomórficos.

Todo realismo, no sentido medieval, acaba sendo um antropomorfismo. Se o pensamento que atribuiu uma entidade independente a uma ideia quer torná-la visível, não há outro modo além da personificação. É aqui que se situa a transição do simbolismo e do realismo para a

alegoria. A alegoria é o simbolismo projetado num poder de imaginação superficial; é a expressão intencional, e com isso também o esgotamento de um símbolo; a transposição de um grito apaixonado para uma frase gramaticalmente correta. Goethe descreve o contraste assim:

> A alegoria transforma a manifestação em um conceito, em ideia, a ideia em uma imagem, de forma que o conceito em uma imagem, de forma que o conceito permaneça sempre eficaz e inalcançável e, mesmo que possa sempre se manter associado à imagem e nela ficar possa ser proferida em todas as línguas, permaneça preservado. O simbolismo transforma a manifestação inexprimível.[8]

A alegoria tem, portanto, o potencial de ser reduzida a um pedante lugar-comum e ao mesmo tempo reduzir uma ideia a uma imagem. A maneira pela qual a alegoria adentrou o pensamento medieval – a saber, como produto literário da Antiguidade tardia, através das obras alegóricas de Martianus Capella e Prudentius – aumentou o seu caráter pedante e senil. No entanto, não se deve acreditar que faltavam autenticidade e vitalidade na alegoria e na personificação medievais. Se fosse verdade, por que a civilização medieval as cultivou com tanta perseverança e dedicação?

Tomadas juntas, estas três formas de pensamento – o realismo, o simbolismo e a personificação – iluminaram o espírito medieval como uma torrente de luz. A psicologia acabaria facilmente com todo o simbolismo considerando-o nos termos da associação de ideias. Mas a história cultural deve tratá-lo com mais respeito. O valor vital da interpretação simbólica de toda a existência era incalculável. O simbolismo criou uma imagem do mundo mais rigorosamente unificada, com conexões mais fortes do que o pensamento científico causal é capaz de fazer. Com seus braços fortes, abarcava toda a natureza e toda a história. Em ambas ele cria uma ordem indissolúvel, uma estrutura arquitetônica, uma subordinação hierárquica. Pois em cada relação simbólica é necessário que haja uma coisa acima e outra abaixo: coisas de mesmo valor não podem ser símbolo uma da outra, mas apenas apontarem juntas para uma terceira, que está acima delas. No pensamento simbólico, existe espaço para uma variedade incomensurável de relações entre as coisas. Pois cada coisa com as suas diferentes qualidades pode simbolizar várias ideias, bem como uma única qualidade pode ter várias significações simbólicas, uma vez que as coisas mais elevadas são simbolizadas por milhares de coisas baixas. Nada é baixo o suficiente para significar a

mais elevada das coisas, e apontá-la com o objetivo de sua glorificação. A noz significa o Cristo, o endocarpo é a sua natureza divina, a casca é a sua humanidade, e a película lenhosa entre elas, a cruz. Assim, todas as coisas oferecem apoio e amparo para que o pensamento seja alçado ao eterno; uma coisa ergue a outra, de degrau em degrau, em direção às alturas. O pensamento simbólico faz uma contínua transfusão do sentimento da majestade de Deus e da eternidade para tudo o que é perceptível e concebível. Ele mantém continuamente aceso o fogo místico da vida, infunde em todas as coisas um alto valor estético e ético. Imagine o prazer que se sente quando cada pedra preciosa resplandece com os brilhos de todos os seus valores simbólicos, quando a identificação das rosas com a virgindade é mais do que uma roupa de domingo poética, quando se indica a essência comum de ambas. É uma verdadeira polifonia do pensamento. Num simbolismo pensado a fundo, cada elemento reverbera num harmonioso acorde de símbolos. O pensamento simbólico proporciona aquela intoxicação, aquela confusão pré-intelectual dos limites de identidade das coisas, aquele abrandamento do pensamento racional que leva a intensidade do sentimento pela vida a seu auge.

Essa conexão harmoniosa liga todos os campos do pensamento. Os fatos do Velho Testamento têm significado, prefiguram os do Novo Testamento. A história profana reflete os dois. Em cada pensamento, como em um caleidoscópio, da massa desordenada de partículas forma-se uma imagem bela e simétrica. Cada símbolo alcança um sobrevalor, um grau bem mais forte de realidade, pois no final das contas todos estão agrupados em torno do milagre central da Eucaristia, e nesse nível a significação não é mais simbólica, ela é identidade: a hóstia é Cristo. E o padre que a ingere passa a ser o sepulcro do Senhor, por causa de seu ato; o símbolo derivado participa da realidade do mais alto mistério, cada ato de significação torna-se um ser-único místico.[9]

Pelo simbolismo torna-se possível tanto honrar como desfrutar o mundo, que por si é abominável, e também enobrecer o trabalho terreno, dado que cada profissão tem a sua relação simbólica com o mais sublime e o mais santo. O trabalho do artesão é a eterna geração e encarnação do Verbo e a aliança entre Deus e a alma.[10] Mesmo entre o amor terreno e o divino estendiam-se os fios do contato simbólico. O forte individualismo religioso, ou seja, o cultivo da própria alma para obter a virtude e a bem-aventurança, encontrou o seu contrapeso salutar no realismo e no simbolismo, que desvinculavam

o sofrimento e a virtude individuais do seu caráter particular e os elevavam à esfera dos universais.

O valor moral do modo de pensar simbólico é inseparável de seu valor criativo. A formulação simbólica é como a música adicionada ao texto das doutrinas formuladas de maneira lógica, que sem essa música haveriam de soar excessivamente ásperas, excessivamente pobres. "Naquela época em que a especulação havia se tornado completamente escolar, os conceitos definidos entravam facilmente em desacordo com as intuições profundas" [*En ce temps où la spéculation est encore toute scolaire, les concepts définis sont facilement en désaccord avec les intuitions profondes*].[11] O simbolismo abriu toda a riqueza das concepções religiosas à arte, que era capaz de expressá-las com ricos sons e inúmeras cores e, ao mesmo tempo, de maneira vaga e incerta, de forma que as intuições mais profundas e as mais altas aspirações da alma pudessem ser expressas.

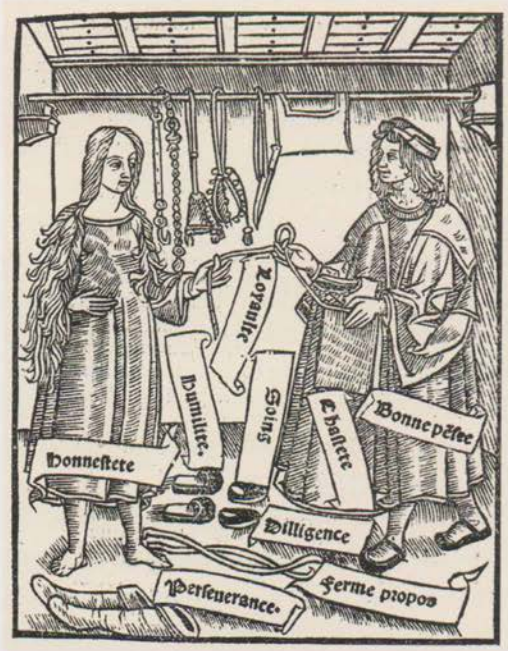
O desvanecer da Idade Média apresenta todo esse mundo de pensamentos em sua última floração. O mundo era perfeitamente representado pelo simbolismo que tudo abrangia, e os símbolos individuais se transformaram em flores petrificadas. Desde sempre, aliás, o simbolismo possuíra a tendência a se tornar puramente mecânico. Uma vez estabelecido como fonte de pensamento, ele não só brota da fantasia e entusiasmo poéticos, mas se acopla às funções intelectuais como uma planta parasita e degenera até virar mero hábito e uma doença do pensamento. Surgem perspectivas completas de contato simbólico, em especial quando este brota de uma simples correspondência entre números. São meros exercícios aritméticos. Os doze meses devem significar os doze apóstolos, as quatro estações, os evangelistas, e o ano inteiro, então, só pode ser Cristo.[12] Formam-se conglomerados de sistemas baseados no número sete. As sete virtudes capitais correspondem às sete orações do pai-nosso, às sete dádivas do Espírito Santo, às sete beatitudes e aos sete salmos penitenciais. Esses todos, por sua vez, referem-se aos sete momentos da Paixão e aos sete sacramentos. Cada unidade de cada grupo de sete corresponde por sua vez à antítese ou cura para os sete pecados capitais, que por sua vez são representados por sete animais, seguidos de sete doenças.[13] Para um curador de almas e moralista como Gerson, de quem esses exemplos foram tomados, o valor moral prático da relação simbólica predomina. Quando se trata de um visionário como Alain de la Roche, o mais importante é o fator estético.[14] Ele precisa estabelecer

um sistema que dependa dos números quinze e dez, pois os ciclos de oração da Irmandade do Rosário, que ele defendia ardorosamente, abrangem 150 ave-marias, intercaladas por quinze pai-nossos. Esses quinze pai-nossos são os quinze momentos da Paixão, as 150 ave-marias, os salmos. Mas eles significam muito mais. Multiplicando-se as onze esferas celestes mais os quatro elementos por dez categorias: *substantia*, *qualitas*, *quantitas* etc., obtêm-se 150 *habitudines naturales*; as mesmas *habitudines morales* são obtidas multiplicando-se os dez mandamentos pelas quinze virtudes. As três virtudes teologais, as quatro cardinais e as sete capitais somam catorze; *restant duae: religio et poenitentia*, ou seja, sobram duas, mas *temperantia*, a virtude cardinal, corresponde à *abstinentia*,[15] virtude capital, restando, portanto, quinze. Cada uma dessas quinze virtudes é uma rainha, que tem a sua cama nupcial em um dos segmentos do pai-nosso. Cada uma das palavras da ave-maria indica uma das quinze perfeições de Maria, e ao mesmo tempo uma pedra preciosa na *rupis angelica* [rocha angelical], que é a própria virgem; cada palavra expulsa um pecado, ou o animal que o representa. Além disso, elas são também os ramos de uma árvore repleta de frutos na qual estão todos os santos, e também os degraus de uma escada. Por exemplo, a palavra "ave" significa a inocência de Maria e um diamante; ela expulsa o orgulho ou o leão, animal que o simboliza. **[15.3]** A palavra Maria significa tanto a sua sabedoria como também o carbúnculo; ela expulsa a inveja, cujo símbolo é uma cadela negra. Em suas visões, Alain de la Roche enxerga as terríveis silhuetas dos animais do pecado **[15.4]** e as cores brilhantes das pedras preciosas, cujo famoso poder milagroso suscita por sua vez novas associações simbólicas. A pedra sardonix é negra, vermelha e branca, assim como Maria era negra em sua humildade, vermelha no sofrimento e branca na glória e na graça. Utilizada como sinete, ela não fixa a cera, significando com isso a virtude da decência; ela expulsa a falta de castidade e faz as pessoas serem dignas e castas. A pérola é a palavra *gratia*, e também a própria graça de Maria; ela surge na concha do mar a partir de uma gota de orvalho celestial *sine admixtione cuiuscunque*

15.3 "L'Orgueil". Extraído do: *Livres de bannes moeurs*, 1487.

seminis propagationis [sem acréscimo de qualquer semente procriadora]. A própria Maria é a concha; aqui o simbolismo está ligeiramente deslocado, pois era de se esperar que Maria fosse a pérola, se seguíssemos os padrões das outras pedras preciosas. Aqui também está expressa claramente a natureza caleidoscópica do simbolismo: com as palavras "surgida da gota de orvalho celestial", vem logo à mente outro topos do nascimento virginal, sem que isso tenha sido explicitado: o tosão com que Gideão implorou por um sinal dos céus em suas preces.

O modo simbólico de pensamento estava quase inteiramente esgotado. Encontrar símbolos e alegorias transformara-se num simples jogo, uma fantasia superficial em torno de uma mera associação de ideias. O símbolo só conserva o seu valor emocional em função da santidade das coisas que ele representa: tão logo o simbolismo passa do puro domínio religioso para o exclusivamente moral, a sua degeneração irremediável é exposta. Froissart, num poema elaborado, "*Li orloge amoureus*", compara todas as características do amor com as distintas peças do mecanismo de um relógio.[16] Chastellain e Molinet competem nos simbolismos políticos: nas três classes as qualidades de Maria estão representadas; os sete eleitores do Sacro Império Romano Germânico, três espirituais e quatro seculares, representam as três virtudes teologais e as quatro cardinais; as cinco cidades Saint-Omer, Aire, Lille, Douai e Valenciennes, que permaneceram fiéis à Borgonha em 1477, transformam-se nas cinco virgens sábias.[17] Na verdade trata-se aqui de um simbolismo invertido, no qual o mais baixo não aponta para o mais alto, e sim o mais alto para o mais baixo. Pois, na concepção do escritor, as coisas terrenas, que ele quer exaltar com um pouco de ornamentação celestial, estão em primeiro plano. O *Donatus moralisatus seu per allegoriam traductu* [Donatus traduzido ao longo do caminho da alegoria], que foi erroneamente atribuído a Gerson, misturava a gramática latina com o simbolismo teológico: o substantivo é o ser humano, o pronome indica que ele é um pecador. No nível mais baixo da significação, está um poema como o "*Le parement et triumphe des dames*", de Olivier de la Marche,



em que cada peça da indumentária feminina é comparada a virtudes e excelências. O sermão ilustre do velho cortesão é pontuado por uma piscadela de soslaio. O chinelo é sinal de humildade:

De la pantouffle ne nous vient que santé	Do chinelo vêm-nos somente a saúde
Et tout prouffit sans griefve maladie,	E a todo benefício de não ter doença grave,
Pour luy donner tiltre d'auctorité	Para lhe dar um título de autoridade
Je luy donne le nom d'humilité.	Dou-lhe o nome de humildade.

Assim os sapatos se tornam cuidado e zelo, as meias, perseverança, e a liga das meias, determinação; a blusa, honradez, e o espartilho, castidade.[18] **[15.5, 15.6 e 15.7]**

Naturalmente, porém, mesmo nas manifestações mais insossas, o simbolismo e a alegoria tinham para o espírito medieval um valor sentimental muito mais vivo do que imaginamos. A função das equiparações simbólicas e das figuras personificadas estava tão desenvolvida, que qualquer pensamento se transformava quase automaticamente em um *personnage*. Qualquer ideia era considerada uma entidade, qualquer qualidade, uma substância, e, enquanto entidade, era imediatamente personificada pela inteligência que a concebera. Dionísio Cartuxo, em suas revelações, vê a Igreja tão pessoal e dramatizada

15.5, 15.6 e 15.7 Olivier de la Marche, "*Le parement et triumphe des dames*", 1540. Da esquerda para a direita: as peças de roupa da mulher com seu significado simbólico, o anel da fé e o espelho da compreensão pela morte.

tal como na festa da corte em Lille. Em uma de suas visões ele vê a futura *reformatio*, pela qual ansiavam os pais do Concílio e Nicolau de Cusa, o correligionário de Dionísio: a Igreja atingindo a sua futura pureza. A beleza espiritual dessa Igreja purificada lhe aparece sob a forma de uma veste maravilhosa e preciosíssima, de uma beleza física indescritível com sua mistura artística de cores e figuras. Em outro momento, ele vê a Igreja oprimida: feia, grosseira e exangue, pobre, fraca e desprezada. O Senhor diz: Ouça a vossa Mãe, a minha noiva, a santa Igreja; e em seguida, Dionísio escuta uma voz interior como se partisse da figura da Igreja: *quasi ex persona Ecclesiae*.[19] Nesse caso, o pensamento está tão associado à imagem, que é quase desnecessário traçar o caminho contrário, da imagem ao pensamento, ou, mesmo que a alegoria seja explicada em detalhes, basta o tema ser indicado, ainda que superficialmente. A veste colorida é totalmente adequada à noção de perfeição espiritual: isso é a dissolução de um conceito numa imagem; isso nos é familiar nos momentos em que ideias se dissolvem em música.

Pensemos novamente nas figuras alegóricas do *Roman de la Rose*. É só com grande esforço que podemos imaginar *Bel Accueil, Doulce Mercy, Humble Request* como coisas tangíveis. Mas para as pessoas da época essas figuras eram uma realidade vestida de formas vivas e embebida de paixão. Elas estão no mesmo patamar das divindades romanas, formadas por abstrações como *Pavor*, *Pallor* e *Concordia* etc. O que Usener diz delas pode ser quase perfeitamente aplicado aos personagens alegóricos medievais.

> A imaginação surgia com força sensual diante da alma e exercia um tal poder, que a palavra que ela criava, apesar da mobilidade adjetiva que lhe remanescia, mesmo assim ainda podia designar um indivíduo divino.[20]

Caso contrário, o *Roman de la Rose* teria sido ilegível. *Doux-Penser*, *Honte*, *Souvenirs* e todos os demais tiveram uma vida quase divina nas cabeças da Idade Média esvanecente. Uma das figuras do *Roman* sofreu uma concretização ainda mais drástica: *Danger*, que originalmente era o perigo a ameaçar o amante enquanto ele fazia a corte ou às vezes também as reservas da dama, passou a significar o marido traído no jargão amoroso.

A alegoria é empregada diversas vezes para expressar uma ideia particularmente importante. Assim, quando o bispo de Chalon quer dar um aviso muito sério a Filipe, o Bom, quanto à condução de sua

política, ele dá a essa *remonstrance* uma forma alegórica, que é apresentada ao duque, à duquesa e ao seu séquito no castelo de Hesdin, no dia de Santo André, em 1437. Ele apresenta *Haultesse de Signourie* sentada, inconsolável, ela que primeiro vivera no Império Alemão, depois na corte francesa e por fim na corte de Borgonha, e que agora se queixa de que também ali é importunada pela "Negligência dos soberanos", pela "Fraqueza do conselho", pela "Inveja dos serviçais" e pela "Extorsão dos subalternos". Ele contrapõe a esses outros personagens, como a "Vigilância do soberano", que precisam expulsar os membros infiéis da corte.[21] Cada qualidade é individualizada e personificada. Essa foi obviamente a forma encontrada para impressionar, algo que só podemos compreender quando nos damos conta de que a alegoria naquela época ainda tinha uma função muito vital no pensamento.

O Burguês de Paris é um homem prosaico, que raramente aprecia o estilo rebuscado ou os jogos mentais. Contudo, ao abordar os mais terríveis eventos que precisará descrever – os assassinatos borguinhões ocorridos em Paris em junho de 1418, que trouxeram o mesmo odor de sangue de setembro de 1792 –, ele lança mão das alegorias.[22]

Lors se leva la deesse de Discorde, qui estoit en la tour de Mau-conseil, et esveilla Ire la forcenée et Convoitise et Enragerie et Vengence, et prindrent armes de toutes manières et bouterent hors d'avec eulx Raison, Justice, Memoire de Dieu et Atrempance moult honteusement.

Então a rainha Discórdia, que vivia na torre do Mau-Conselho, levantou-se e despertou Ira, a louca, bem como Ganância, Fúria e Vingança, pegaram em armas de todos os tipos e expulsaram Razão, Justiça, Memória de Deus e Moderação com muita humilhação.

E assim prossegue, alternando descrições diretas das atrocidades:

Et en mains que on yroit cent pas de terre depuis que mors estoient, ne leur demouroit que leurs brayes, et estoient en tas comme porcs ou millieu de la boe...

E antes que pudessem dar cem passos depois de estarem mortos, nada lhes restou além da cueca, e em montes, como porcos, jaziam na lama...

As torrentes de chuva lavavam suas feridas, limpando-as. Por que usar a alegoria justamente aqui? Porque o escritor quer se alçar a um nível intelectual acima daquele dos acontecimentos cotidianos, descritos em outra seção do seu diário. Ele necessita ver nesses terríveis eventos algo além de um intento pessoal, e a alegoria serve-lhe como meio de expressar esse sentimento trágico.

Justamente nesses exemplos que mais nos incomodam é que se percebe quão viva ainda estava a função de personificar e alegorizar no

final da Idade Média. Ainda podemos de certa forma apreciar a alegoria num *tableau-vivant*, no qual figuras convencionais são enfeitadas com um drapeado irreal a nos lembrar que aquilo não passa de uma peça. Mas o século XV as tolera, bem como tolera os santos vestidos com roupas do dia a dia. E a qualquer momento novas personificações podiam ser criadas para uma ideia que se quisesse expressar. Quando Charles de Rochefort, em *L'Abuzé en court* [A ilusão na corte], quer narrar a *Moralidade* do jovem despreparado que por causa da vida na corte é levado à ruína, tira da manga uma série de novas alegorias à moda do *Roman de la Rose*; e todas elas são extremamente pálidas para o nosso gosto: *Fol cuidier* [opinião estúpida], *Folle bombance* [pompa estúpida], até o final, quando *Pauvreté* e *Maladie* levam o jovem ao hospital, elas aparecem como nobres da época nas miniaturas que ilustram o poema. *Le Temps* não precisa de barba nem cetro, e aparece com colete e calças normais. **[15.8]** Para nós, a personificação parece excessivamente primitiva, devido à ingênua rigidez das ilustrações: toda ternura e inquietação uma vez contidas nessas concepções estão perdidas para nós. Mas é justamente o caráter cotidiano da alegoria que comprova a sua vitalidade. Para Olivier de la Marche não há nenhum incômodo no fato de as doze virtudes, encenado num *entremets* durante o banquete da corte de Lille em 1454, depois de terem lido seus poemas, começarem a dançar "à guisa de momentos de prazer e divertimento, para alegrar mais a festa" [*en guise de mommerie et à faire bonne chiere, pour la feste plus joyeusement parfournir*].[23] Nós aceitamos que as características humanas possam de alguma forma ser associadas, ainda que involuntariamente, a virtudes e emoções, mas o espírito medieval não hesita em transformar ideias em pessoas, mesmo nos casos em que o paralelo antropomórfico parece inviável. A Quaresma como figura personificada, marchando contra o exército do Carnaval, não é uma criação da cabeça insana de Brueghel. O poema "*Bataille de karesme et de charnage*" [A batalha de Quaresma e Carnaval], em que o

15.8 Charles de Rochefort, *L'Abuzé en court*.

15.9 Christine de Pisan, *Epistre d'Othéa à Hector*: Othéa leva sua carta a Hector.

queijo luta contra a arraia, e a linguiça contra a enguia, é uma criação do século XIII e por volta de 1330 já era imitada pelo poeta espanhol Juan Ruiz.[24] O personagem também aparece nos provérbios: *Quaresme fait ses flans la nuit de Pasques* [Na madrugada de Páscoa a Quaresma assa seus pudins]. Em outros lugares o processo imaginativo vai ainda mais longe: em algumas cidades do norte da Alemanha, um boneco era pendurado no coro da igreja e recebia o nome de Quaresma; na quarta-feira antes da Páscoa, cortava-se a corda desse *hungerdock* durante a missa.[25]

Existia alguma diferença entre a realidade das figuras sagradas e a ideia que se tinha das figuras puramente simbólicas? Os primeiros tinham a confirmação da Igreja, o seu caráter histórico, as imagens de madeira e pedra. Por outro lado, as últimas tinham o contato com a vida da alma de cada um e com a livre fantasia. Pode-se pensar seriamente que *Fortune* e *Faux-Semblant* foram tão "vivas" quanto Santa Bárbara e São Cristóvão. Não podemos esquecer que uma figura, surgida a partir da livre imaginação, além de qualquer sanção dogmática, conquistara mais realidade do que qualquer santo, e a todos eles sobreviveu: a Morte.

Não há de fato um contraste essencial entre a alegoria medieval e a mitologia da Renascença. Antes de tudo, as figuras mitológicas acompanham as alegorias livres durante boa parte da Idade Média: Vênus

participa de poemas puramente medievais. Por outro lado, a alegoria livre ainda mantém o esplendor por muito tempo, no século XVI e mesmo depois. No século XIV, quase chega a ocorrer uma competição entre alegoria e mitologia. Nos poemas de Froissart, ao lado de *Doux-Semblant*, *Jonece*, *Plaisance*, *Refus*, *Dangier*, *Escondit*, *Franchise*, surge um conjunto singular de figuras mitológicas, às vezes irreconhecíveis de tão mutiladas: *Atropos*, *Cloto*, *Lachesis*, *Telephus*, *Ydrophus*, *Neptisphoras*! Se comparados aos personagens do *Roman de la Rose*, os deuses e deusas têm menos vida; sua forma permanece oca e vaga. Ou, quando eles entram em cena sozinhos, são extremamente barrocos e não clássicos, como no *Epistre d'Othéa à Hector*, de Christine de Pisan. **[15.9]** A Renascença opera uma inversão completa dessa relação. Aos poucos, os habitantes do Olimpo e as ninfas passam à frente do *Roman de la Rose* e dos símbolos. Dos tesouros da Antiguidade, lhes chegam uma riqueza de estilo e sentimento, uma beleza poética e, sobretudo, um senso de unidade com a natureza, diante do que a alegoria, uma vez tão viva, desbotou e desapareceu.

15.10 O sol e a lua como símbolos da autoridade espiritual e autoridade secular nesta cena da crucificação de Hans Memling.

15.11 Primeira página do *Rationale divinorum officiorum*, de Guilielmus Durandus.

O simbolismo, e a sua serva, a alegoria, tornaram-se um mero jogo da razão; o que era rico em sentido ficou sem sentido. A forma simbólica de pensar obstruía o desenvolvimento da forma causal-genética. Não que o simbolismo a impedisse; a conexão genética-natural das coisas tinha o seu lugar ao lado da conexão simbólica, mas ela permaneceu sem importância enquanto o interesse não tinha se deslocado do simbolismo para o desenvolvimento natural das coisas. Um exemplo esclarecedor é que, para a relação entre a autoridade espiritual e a secular na Idade Média, haviam sido estabelecidas duas comparações simbólicas: uma diz respeito aos dois luminares, à forma como Deus os havia disposto um acima do outro na criação; e a outra trata das duas espadas que os discípulos portavam consigo quando Cristo foi preso. **[15.10]** Para a mente medieval, esses símbolos não se resumem a uma simples comparação espiritual; eles proporcionam a base da relação de autoridade que não pode esquivar-se da

Cod. Oxob. 337

Incipit tractatus de minorum officiorum ecclesiasticorum

Rubrica

Cum in ecclesiasticis officiis vel ac ordinationibus omnis plena sint signis atque mysteriis ac singula celestis sint quae

[illegible]

ut impleat ea ad eum illo pertinent vi
delicet tenent sacerdotes qui in his ex ipso fratres
siquidem principes positos in mensa domini atque
mysteria quae intelligere in mente cum in do m
minus unido in dicto hominum quae cum ministerium
principes ad usum pertinaa alioque de quibus
ea in ecclesiae sit in die iudicii et me quibus
ordinem iudicii ne memebitur quod quae facere
debent iudicii et iniquitatem atque quantum
professores vinum forte atque color ante nullum pla
nique oceanum sacrificium cinis et idem nesciunt fla
care atque colorare. Doctores qui atque quis
mentum seu officiis in illis opus suorum in
mentum studere ministeris in eis et ecclesiae
in primis hinc et quae principis mirabilis legere
quae est primo et eis certiori ignorare nisi quo
usque. Verum sacerdotes sua sit illae
necessaria ad determinandum non est tui simplicis sacer
dotes in ecclesiasticis de christo nisi illo duos in
certes vinum sum angelo non in haec si forte ad
iudicium aliquos institutos in ministro ecclesiae ut eum
burbunsmis et solacis dei iuncare ut eadem
utique primitiae non intelligere pertinere quod institu
gue sunt tulia congregari et: sunt principes usu
entes colendi. Quae sunt sacerdotes sunt debe
ant in parte et certati de sacerdote dicere m
Dominus non in quibus ecclesiasticis fuit rebus
atque officiis in signum fiat nisi quae signe cessent
et ea quae in ecclesia in tempo nisi quod deleni in dicti et
re/ et in rebus fiere cessent quae in ecclesia vitis
apud nos ad illos aut aliquis in ecclesia latere et in
ea quae ipse quantum ecclesia fiers/ et quae in
ea dicta mirabilia aliquid in ecclesia in
et solata immo: ministerium nisi et nisi
mai fiere et immissa apud fiat in alia est possio
quae certae ut ministrum et fideli memoriae ecclesi
solum a est quae est illegere omnes et alia est mo
tulia alia ministra/ mortalia est quae mores in for
mat et sic intelligere est puto in alia sonant
ut dicis deum hymnorum preces non ecclesiae nisi
ministre est figuralia quod aliud significat pe in
quibus sonat. Nunc autem alia est sacramentalia
alia ceremonialia, sacramentalia est ad quod non
recedi potest quia ad illum sic precepti fiunt ut de
ecclesiae et obsidiata sabbati et ceremo
nialia est quod non recedi non potest quia ad illum
precepti fiunt ut in alio in tempore et asino non
fiere nesciet immo unaquaque certi in sciens ast

337. Ms. b.

conexão mística. Eles possuem o mesmo valor conceitual que o de Pedro como a rocha da Igreja. A força do símbolo obstrui o caminho da investigação da evolução histórica de ambos os poderes. Quando reconhece a autoridade secular como necessária e decisiva em sua *Monarchia*, Dante precisa inicialmente enfraquecer a força do símbolo questionando a sua aplicabilidade, antes que o caminho esteja livre para a investigação histórica.

Um comentário de Lutero volta-se contra os males da alegoria arbitrária e disparatada na teologia. Ele se refere aos grandes mestres da teologia medieval, a Dionísio Cartuxo, a Guilielmus Durandus, o autor do *Rationale divinorum officiorum* [Manual dos ofícios divinos], **[15.11]** a Bonaventura e Gerson, quando exclama: "Estudos alegóricos são obra de pessoas desocupadas. Ou achais que ser-me-ia difícil brincar com alegorias sobre qualquer assunto criado? Quem é tão pobre de espírito que não possa exercitar-se com alegorias?".[26]

O simbolismo era um meio pobre para exprimir as relações que sabemos ser essenciais, tal como elas às vezes se tornam conscientes ao ouvirmos música – *Videmus nunc per speculum in aenigmate*. Existia a consciência de que se via através de um enigma, e mesmo assim tentava-se distinguir as imagens no espelho, e explicaram-se imagens com imagens, e colocou-se espelho diante de espelho. O mundo todo estava encapsulado em figuras independentes: trata-se de uma era que amadureceu demais e feneceu. O pensamento tornara-se por demais dependente das imagens; a tendência visual, tão própria do período final da Idade Média, tornara-se poderosa demais. Tudo o que se pudesse imaginar havia se tornado plástico e pictórico. A concepção de mundo havia atingido a quietude de uma catedral ao luar, na qual o pensamento podia adormecer.

Notas

1 Seuse, *Leben*, cap. 4, 45; *Deutsche Schriften*, pp. 15, 154; *Acta Sanctorum Jan.*, t. II, p. 656.

2 Hefele, *Der h. Bernhardin von Siena...*, p. 167; ver p. 259, "Über den Namen Jesus", a defesa de Bernardino do costume.

3 Eug. Demole, "Le soleil comme cimier des armes de Genève", citado em *Revue historique*, CXXIII, p. 450.

4 Rod. Hospinianus, *De templis etc.*, ed. II a, Tiguri, 1603, p. 213.

5 James, *Varieties of religious experience*, pp. 474-75.

6 Irenaeus, *Adversus haereses libri*, v. V, 1; v. IV, c. 21.

7 Sobre a necessidade de tal realismo, ver James, op. cit., p. 56.

8 Goethe, *Sprüche in Prosa*, n. 742, 743.

9 St. Bernard, "Libellus ad quendam sacerdotem", in Dion. Cart., *De vita et regimine curatorum*, t. XXXVII, p. 222.

10 Bonaventura, "De reductione artium ad theologiam", in *Opera*, Paris (ed.), 1871, t. VII, p. 502.

11 P. Rousselot, "Pour l'histoire du problème de l'amour", in Bäumker &. Von Hertling, *Beitr. zur Gesch. del Philosophie im Mittelalter*, v. VI, 6, Münster, 1908.

12 Sicard, "Mitrale sive de officiis ecclesiasticis summa", in *Migne*, t. CCXIIL, c. 232.

13 Gerson, "Compendium Theologiae", in *Opera*, v. I, pp. 234, 303 s., 325; "Meditatio super septimo psalmo poenitentiali", v. IV, p. 26.

14 *Alanus redivivus*, passim.

15 Na pág. 12, *fortitudo* é equiparado a *abstinentia*, mas na 201 é *temperantia* que falta na série; provavelmente é essa a intenção. Há ainda outras variações.

16 Froissart, *Poésies*, Scheler (ed.), v. I, p. 53.

17 Chastellain, "Traité par forme d'allégorie mystique sur l'entrée du roy Loys en nouveau règne", in *Œuvres*, v. VII, p. 1; Molinet, II, p. 71, III, p. 112.

18 Comp. Coquillart, *Les droits nouveaux*, D'Héricault (ed.), v. I, p. 72.

19 *Opera*, v. I, pp. XLIV s.

20 H. Usener, *Götternamen, Versuch zu einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, 1896, p. 73.

21 J. Mangeart, *Catalogue des mss. de la bibl.. de Valenciennes*, 1860, p. 687.

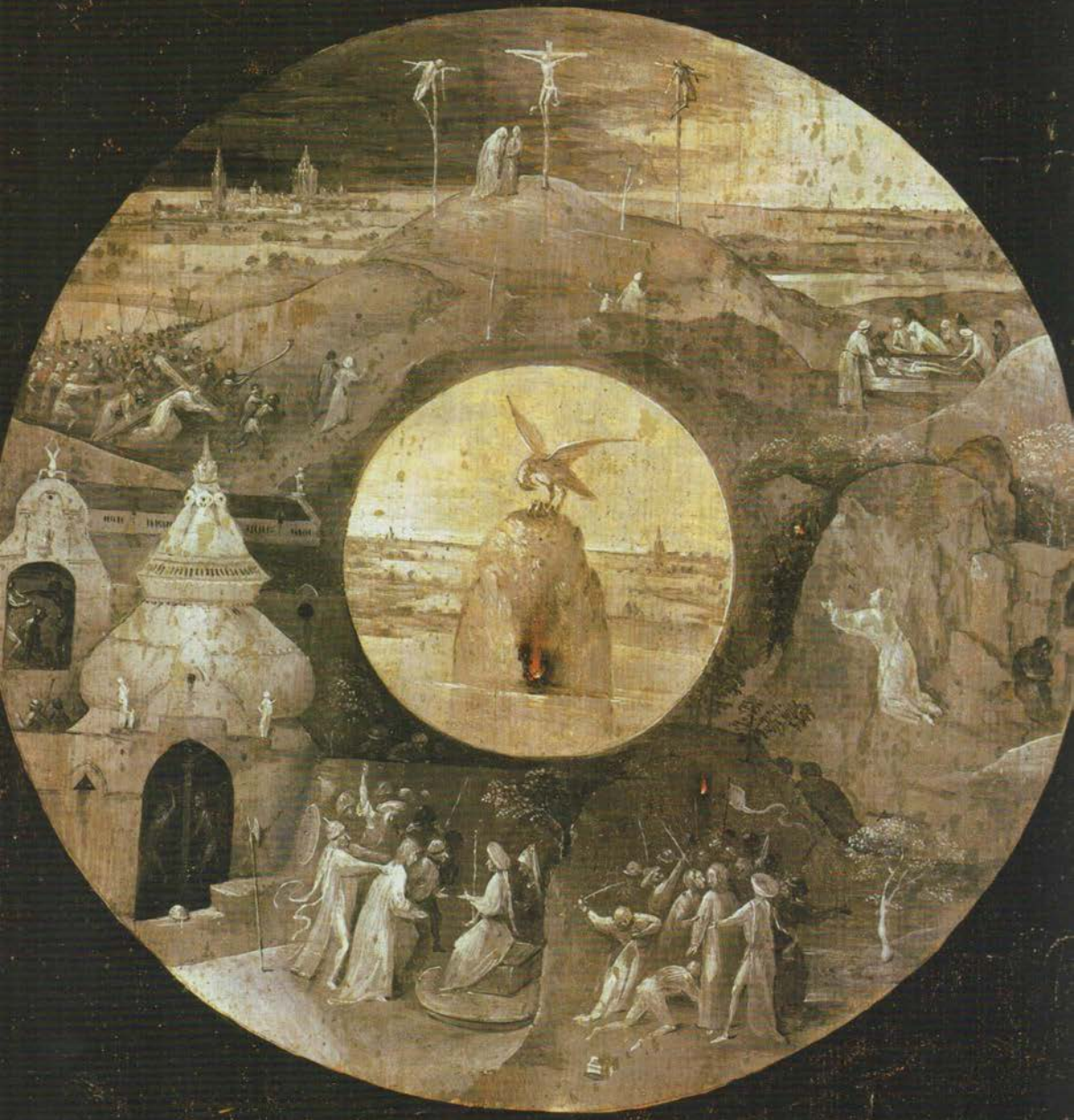
22 *Joumal d'un bourgeois*, op. cit., p. 96.

23 La Marche, op. cit., v. II, p. 378.

24 *Histoire littéraire de la France* (XIVe siècle), t. XXIV, 1862, p. 541: *Gröber's Grundriss*, v. II, 1, p. 877, v. II 2, p. 406; ver *Cent nouvelles nouvelles*, op. cit., v. II, p. 183; Rabelais, *Pantagruel*, 1, IV, cap. 29.

25 H. Grotefend, *Korrespondenzblatt des Gesamtvereins etc.*, 67, 1919, p. 124. *Dock* significa boneco.

26 "De captivitate babylonica ecclesiae plaeludium", in *Werke*, Weimar, v. VI, p. 562.



O realismo e o sucumbir da imaginação no misticismo

16

O simbolismo era como o sopro de vida do pensamento medieval. O costume de ver todas as coisas em sua conexão rica de significados em relação ao eterno mantinha vivo o mundo com suas cores radiantes e resplandecentes, ao mesmo tempo que atenuava a fronteira entre todas as coisas. Mas quando a função simbolizadora deixa de existir ou passa a ser puramente mecânica, o edifício grandioso das dependências desejadas por Deus transforma-se numa necrópole. Um idealismo sistemático, que em todo lugar pressupõe uma relação entre as coisas em função de suas qualidades gerais consideradas como essência, facilmente leva a uma classificação rígida e infrutífera. A divisão e subdivisão dos conceitos, realizadas de forma puramente dedutiva, são demasiado cômodas; as ideias se deixam encaixar de bom grado na abóbada da estrutura do mundo. Excetuando as regras da lógica abstrata, não há corretivo que alguma vez aponte um erro na classificação. Com isso o espírito é enganado quanto ao valor das suas próprias conclusões e a infalibilidade do sistema é superestimada. Todos os conceitos, precisos ou imprecisos, mantêm-se como estrelas no firmamento. Para conhecer a essência de uma coisa, não se leva em conta a sua estrutura interna ou a longa sombra da história por trás dela, mas volta-se o olhar para o céu, onde ela cintila como uma ideia.

O costume de sempre prolongar a existência das coisas com uma linha imaginária na direção do ideal é continuamente visto no tratamento medieval das questões políticas, sociais ou morais. Até mesmo o mais banal e mais cotidiano deve ser considerado sob uma perspectiva universal. Na Universidade de Paris, por exemplo, havia uma controvérsia em andamento sobre se deveria ou não ser permitido cobrar algum pagamento para a obtenção de uma licenciatura. O próprio Pierre d'Ailly toma a palavra para contestar a exigência do chanceler da universidade. Em vez de questionar se a exigência era ou não

16.3 Cristo como pelicano: Hieronymus Bosch, cenas do sofrimento de Cristo (verso de sua tela *João em Patmos*).

historicamente justificada ou debater sua validade conforme o direito codificado, a argumentação é toda montada com base na escolástica. Partindo do texto *Radix omnium malorum cupiditas* [O desejo é a raiz de todo o mal], d'Ailly elabora sua objeção pautado em três questões: que a exigência desse direito constituía simonia; que era incompatível com o direito natural e divino; e que se tratava de heresia.[1] Para reprovar certas licenciosidades que desgraçaram uma determinada procissão, Dionísio Cartuxo levanta tudo o que diz respeito às procissões desde o seu princípio, de como elas aconteciam nos moldes da lei antiga etc.,[2] sem, no entanto, abordar a questão em si. Isso é o que torna quase todas as argumentações medievais tão cansativas e decepcionantes: elas logo apontam para o céu e desde o início se perdem em casos das escrituras sagradas e generalidades morais.

Esse idealismo perfeito se revela em todos os lugares. Cada forma de vida, cada estrato social ou profissão possui uma definição de ideal moral-religioso segundo a qual seus membros devem se pautar a fim de satisfazer as exigências de seu ofício, e com isso servir dignamente ao Senhor.[3] A ênfase que Dionísio Cartuxo dá à santidade do "ofício" terreno era interpretada como um sinal dos novos tempos, algo característico da Reforma. Em seu tratado *De vita et regimine nobilium etc.* [Sobre a vida e a condução dos nobres], que ele afinal resumiu para o amigo Brugman em dois volumes intitulados *De doctrina et regulis vitae christianorum* [Sobre o ensinamento e as regras de vida dos cristãos], Dionísio indicou para cada profissão o ideal abençoado de cumprimento do dever: para o bispo, o prelado, o arquidiácono, o baixo clero, o pastor, o discípulo, o soberano, o nobre, os cavaleiros, os comerciantes, os casados, viúvas, donzelas, monges.[4] Mas há algo de verdadeiramente medieval nessa rígida particularização de cada classe como algo independente, e o resultado dessa teoria sobre os deveres possui um caráter abstrato e geral, que não se aproxima em nada da esfera real de uma profissão.

Essa orientação de tudo para o geral é uma característica que, sob o rótulo "tipismo", Lamprecht apontou como típica por excelência do espírito medieval. Mas ela é uma consequência mental, uma necessidade, resultado de um idealismo profundamente enraizado. Não se trata propriamente de uma incapacidade de ver as coisas individualizadas, e sim da vontade consciente de explicar o sentido das coisas relacionando-as com o ponto de referência mais elevado, apontar a sua idealidade ética e o seu significado geral. Busca-se em tudo

precisamente o elemento impessoal. Tudo pode ter valor de modelo, exemplo, norma. A falta de interesse na individualidade, até certo ponto proposital, é mais o resultado do hábito mental universalista que tudo domina do que a consequência de um reduzido grau de desenvolvimento mental.

A atividade por excelência do espírito medieval era a dissecação do mundo inteiro e de toda a vida em ideias independentes, para depois classificá-las em grandes e numerosas relações feudais ou hierarquias intelectuais. Por isso, o espírito medieval tinha essa capacidade de separar cada conceito do contexto ao qual ele pertencia e considerá-lo em sua existência essencial e independente. Quando o bispo Fulco de Toulouse é criticado por ter dado esmola a uma albigense, ele responde: "A esmola não é para a mulher herética, mas para a mulher pobre".[5] E a rainha francesa Margarida da Escócia, que havia beijado o poeta Alain Chartier na boca enquanto ele dormia, desculpa-se: "Não beijei o homem, mas a boca preciosa da qual emanam palavras tão boas e provérbios tão virtuosos".[6] Um dito popular dizia: *Haereticare potero, sed haereticus non ero* [Eu poderia enunciar uma opinião herética, mas não por isso seria um herético].[7] Será que esses exemplos retirados da esfera de pensamentos corriqueiros não correspondem ao que, na mais alta especulação teológica, distinguia a *voluntas antecedens* [vontade antecedente] de Deus, que deseja a salvação de todos, e a *voluntas consequens* [vontade consequente], que se aplica apenas aos escolhidos?[8]

Tudo se torna uma longa reflexão insone sobre todas as coisas, sem que a limitação das relações causais fosse realmente levada a sério; uma análise quase automática que no final resultou num eterno exercício de enumerar. Nenhum campo era tão atraente para essas elaborações quanto o das virtudes e pecados. Cada pecado tem o seu número fixo de causas, seus tipos, seus filhos e seus efeitos prejudiciais. Doze equívocos, diz Dionísio, enganam o pecador: ele ilude a si mesmo, rende-se ao diabo, tira a própria vida, rejeita sua riqueza (a virtude), vende-se por nada (enquanto ele mesmo foi comprado com o sangue de Cristo), afasta-se do seu mais fiel amante, acredita que pode resistir ao Todo-poderoso, serve ao diabo, adquire para si mesmo a insatisfação, abre a porta do inferno, obstrui o seu caminho para o céu e segue aquele que vai dar no inferno. Cada um desses equívocos é ilustrado, representado e, de certo modo, definido com passagens das Escrituras, com imagens e detalhes. É tão bem

definido, que adquire a segurança decidida e a independência de uma figura no portal de uma igreja. Depois, a mesma sequência reaparece renovada, com um sentido mais profundo. A gravidade do pecado precisa ser analisada segundo sete prismas: o de Deus, o do pecador, o da matéria, das circunstâncias, da intenção, da natureza do pecado e de suas consequências. Alguns desses pontos, por sua vez, são subdivididos em outros oito, ou quatorze; como no caso do segundo, por exemplo: o pecado é mais ou menos grave de acordo com os benefícios obtidos pelo pecador, com o seu conhecimento, com as virtudes anteriores, com o seu ofício, a sua consagração, a habilidade de resistir, a fé, a idade. Existem seis fraquezas do espírito que propiciam o pecado.[9] Esse processo pode ser comparado ao budismo: também ali se encontra essa sistematização moral que ajuda no exercício da virtude.

Essa anatomia do pecado, por desemaranhar a classificação, poderia facilmente enfraquecer os sentimentos de culpa em vez de reforçá-los, se ela não tivesse, ao mesmo tempo, exacerbado a fantasia do pecado e a noção de castigo. Nenhum humano é capaz de entender completamente a enormidade do pecado durante a sua vida terrena.[10] Todas as noções morais são feitas para carregar um fardo intoleravelmente pesado por serem repetidas vezes associadas à majestade de Deus. Cada pecado, por menor que seja, afeta o universo inteiro. Como na literatura budista, quando alguém se depara com os feitos de um *bodhisattva* e se escuta o aplauso dos seres divinos sob a forma de chuva de flores, luzes e um leve estremecer da terra, da mesma forma Dionísio, com ânimo

mais melancólico, ouve como todos os abençoados e justos, as esferas celestes, todos os elementos, e até mesmo os seres ignorantes e os objetos desalmados, clamam pela condenação do injusto.[11] A sua tentativa de, por meio de uma descrição detalhada e representações pavorosas, aguçar o medo do pecado, da morte, do juízo final e do inferno, até o nível mais doloroso, não fica longe de um efeito aterrorizante, talvez justamente pela maneira pouco poética com a qual a sua mente trabalhava. Dante alcançou as trevas e a crueldade do inferno com beleza: Farinata e Ugolino são heroicos em sua abjeção, e Lúcifer, batendo suas asas, impressiona por sua majestade. Já o monge Dionísio Cartuxo permanece totalmente a-poético, apesar de toda a sua intensidade mística. Ele nos apresenta o inferno exclusivamente em termos de pavor e miséria. **[16.1]** As dores e sofrimentos físicos são pintados em cores ácidas, que o pecador deve fazer todos os esforços para imaginar da forma mais realista possível. "Tenhamos sempre perante nosso espírito" – diz Dionísio – "o forno mais quente e mais em brasa, e dentro dele um homem nu, que nunca mais será libertado de tal tortura. Será que a sua dor parece insuportável para nós apenas por um instante? Quão miserável ele se nos apresenta! Imagine como esse homem se encontra ao se contorcer nesse forno, como berra, chora, vive, quanto pavor o consome, que sofrimento há de perpassá-lo sobretudo quando se dá conta de que um castigo insuportável como esse nunca terá fim!"[12]

16.1 O inferno no tríptico do Juízo Final de Hans Memling.

A pergunta poderia surgir involuntariamente: como aqueles que mantinham tais representações do inferno diante de seus olhos podiam mandar queimar uma pessoa viva na terra? Dionísio apresenta o calor do fogo, o frio abominável, vermes repugnantes, o fedor, a fome e a sede, o cárcere, as trevas e a intolerável sujeira do inferno, o eterno ecoar do choro e dos gemidos, a visão do diabo – tudo isso é espalhado como uma sufocante mortalha de pesadelos sobre a alma e os sentidos do leitor. Mas mais intenso ainda é o medo das dores espirituais: o luto, o pavor, a sensação de vazio por eterna privação e condenação, o ódio indizível contra Deus e a inveja da glória dos eleitos; nas cabeças, nada além de confusão e compulsão e uma consciência repleta de engano e alucinação, cegueira e frenesi. E saber que tudo isso irá durar por toda a eternidade eleva a consciência às alturas de um horror atordoante.[13]

Não é preciso comprovar o fato de que o medo da dor eterna, quer se manifestasse por um repentino "medo divino", quer por

uma doença prolongada e torturante, sempre é citado como motivo para uma vida de contemplação e devoção.[14] Tudo estava voltado para esse fim. O tratado *De quatuor hominum novissimis*, a respeito das quatro últimas etapas do homem (morte, juízo final, inferno e vida eterna), emprestado talvez do de Dionísio, era a leitura habitual à mesa para os convidados do convento de Windesheim.[15] Um tempero bem amargo! Mas esses meios tão ácidos motivavam as pessoas a buscar continuamente a perfeição moral. O homem medieval lembra uma pessoa que há muito tempo é tratada com remédios fortes. Ele reage apenas aos estimulantes mais potentes. Para fazer com que a laudabilidade de certa virtude resplandeça com todo o seu brilho, o espírito medieval só o fazia com as formas mais extravagantes, sendo que uma noção moral menos exacerbada já seria suficiente para transformar a virtude em sua própria caricatura. Para a paciência, há o exemplo de Santo Eustáquio que, ferido por uma flecha, pediu a Deus para não cicatrizar sua ferida enquanto vivesse. **[16.2]** Para a temperança, o exemplo dos santos que misturavam cinzas às suas refeições; para a castidade, o modelo daqueles que iam para a cama acompanhados de uma mulher para testar a sua firmeza moral, ou as deploráveis fantasias de virgens que, para escapar aos inimigos de sua virtude, cultivavam uma barba ou grossos pelos por todo o corpo. Ou então o estímulo provinha da extrema juventude daquele que servia de modelo: São Nicolau, nos dias santos importantes, recusava o leite materno; para a perseverança, Gerson recomenda o exemplo de São Ciríaco, um pequeno mártir de três anos ou mesmo nove meses, que se recusou a ser consolado pelo padre e foi lançado no abismo.[16]

16.2 Figura em pedra de Santo Eustáquio, com o cervo pulando sobre si.

A necessidade de sentir a glória da virtude em doses fortes também está ligada ao idealismo dominante. Enxergar a virtude como ideia tirou de sua apreciação, por assim dizer, o fundamento da vida cotidiana; a beleza dela era vista na perfeição suprema de sua existência independente, e não na rotina diária, cheia de tropeços e recomeços.

O realismo medieval (ou seja, o hiperidealismo), apesar das contribuições do neoplatonismo cristianizado, deve ser considerado um

modo de pensamento primitivo. Mesmo que a filosofia já tivesse sublimado e esclarecido o realismo, ele se mantinha como a atitude do homem primitivo, que atribui essência e substância a todas as coisas abstratas. Se por um lado consideramos a veneração hiperbólica da virtude como produto altamente religioso, do outro está o desprezo pelo mundo, o que nos permite reconhecer claramente o elo que liga o pensamento medieval às formas de pensamento de um passado distante. Refiro-me ao fato de que o tratado *De contemptu mundi* [Acerca do desprezo do mundo] não consegue evitar dar um peso desmesurado ao mal contido nas coisas materiais. Não há motivo maior para desprezar o mundo do que a repugnância provocada pelas funções corporais, a saber, as excreções e a procriação. Trata-se da parte mais patética da moral medieval: o horror ao humano por ser *formatus de spurcissimo spermate, conceptus in pruritu carnis* [formado de semente muito suja, recebida numa comichão da carne].[17] O que seria esse desvio da sensualidade além de um rebento do realismo primitivo, no qual os selvagens temem as substâncias mágicas contidas em excrementos e em tudo o que acompanha a concepção e o nascimento? Existe uma linha reta e não muito longa entre o temor mágico, com que os povos primitivos dão as costas à mulher e à mais feminina de suas funções, e o ódio e difamação ascéticos contra a mulher, que haviam desfigurado a literatura cristã desde Tertuliano e Jerônimo.

Acredita-se que tudo tem uma substância. Em nenhum lugar isso é tão visível quanto nos ensinamentos do *thesaurus ecclesiae*, sobre o tesouro dos *operum supererogationum* [obras superabundantes] de Cristo e de todos os santos. Embora o conceito desse tesouro, comum a todos os fiéis enquanto membros do *corpus mysticum Christi*, que é a Igreja, seja muito antigo, o ensinamento de que essas boas ações formam uma reserva inesgotável que pode ser utilizada pela Igreja, particularmente pelo papa, só surge no século XIII. Alexandre de Hales é um dos primeiros que utilizam *thesaurus* no sentido técnico, que a palavra desde sempre conservou.[18] O ensinamento encontrou resistência até ter sido completamente descrito e explicado na bula *Unigenitus* de Clemente VI, em 1343. Nessa bula, o tesouro é considerado um capital confiado por Cristo a Pedro e seus seguidores, e que vai aumentando diariamente, pois quanto mais pessoas forem levadas ao bom caminho pelo uso desses meios, tanto maior será o acúmulo dos méritos desse tesouro.[19]

Se as boas ações eram consideradas de forma tão substancial, então o pecado também o era, e talvez de forma ainda mais intensa. Mesmo que a Igreja tenha insistido enfaticamente que o pecado não era uma entidade ou uma coisa,[20] era inevitável que as almas ignorantes se convencessem – dada a técnica de absolver os pecados, junto com a representação colorida e a elaborada sistematização deles – de que o pecado era uma substância (assim como é visto no *Atharvaveda*). A compreensão do pecado como uma substância infecciosa seria reforçada quando Dionísio – mesmo utilizando tais exemplos enquanto metáforas – considerou o pecado uma febre, um humor frio e corrompido, podre e desnecessário.[21] O direito, menos preocupado com a pureza dogmática, revelava a mesma concepção: os juristas ingleses trabalham com a ideia de que na felonia há uma corrupção do sangue.[22] O sangue do Salvador também estava sujeito a essa visão hipersubstancial: trata-se de uma substância real – uma gota teria sido suficiente para salvar o mundo, mas, segundo São Bernardo, ele foi vertido em abundância.[23] São Tomás expõe essa ideia poeticamente em um de seus hinos: **[16.3]**

Pie Pelicane, Jesu domine,	Pelicano piedoso, Senhor Jesus,
Me immundum munda tuo sanguine,	Purificai minha impureza com vosso sangue,
Cuius una stilla salvum facere	Do qual uma única gota pode salvar
Totum mundum quit ab omni scelere.	O mundo inteiro de todos os pecados.

E isso é suficiente para refletirmos que o nosso julgamento, quanto ao caráter primitivo do pensamento, não deve ser tomado como a palavra final em termos de sabedoria.

Em Dionísio Cartuxo, vemos uma luta desesperada para expressar as concepções da vida eterna em termos espaciais. A vida eterna é de uma dignidade incomensurável; desfrutar Deus dentro de si mesmo é a perfeição infinita; o Redentor tinha necessariamente uma majestade e eficácia infinitas; o pecado é de uma enormidade infinita porque ele é uma ofensa contra a santidade infinita; por isso exige-se um expiador de aptidão infinita.[24] Aqui, o adjetivo de espaço negativo "infinito" tem sempre a função de tornar concebível o peso e o potencial do sagrado. A fim de transmitir a seu leitor a dimensão da eternidade, Dionísio faz uso de uma imagem: imagine uma montanha de areia tão grande quanto o universo; a cada cem mil anos é tirado um grãozinho dessa montanha. Essa montanha há de desaparecer. Mas mesmo depois de um período de tempo tão inimaginável, o castigo no inferno ainda

não terá diminuído nem estará mais próximo do final do que quando o primeiro grão foi removido da montanha. E mesmo assim, se os condenados soubessem que seriam libertados quando a montanha acabasse, isso já seria um grande conforto para eles.[25]

Quer se deseje expressar os prazeres celestiais ou a majestade divina, o fato é que a ideia é apresentada com um clamor cada vez mais elevado. A expressão da alegria celestial permanece extremamente primitiva. A língua humana é incapaz de evocar uma visão tão drástica da felicidade como ela o faz com o horror. Para encontrar material cru que descreva a feiura e a miséria, basta mergulhar fundo nos recantos mais baixos da humanidade; mas para descrever a suprema sensação de felicidade, é preciso esticar o pescoço bem para o alto, na direção do céu. Dionísio esfalfa-se em superlativos desesperados, o que não passa de mero reforço matemático da imaginação, sem nenhum esclarecimento ou aprofundamento da ideia de felicidade: *Trinitas supersubstantialis, superadoranda et superbona... dirige nos ad superlucidam tui ipsius contemplationem* [Trindade supersubstancial, superadorada e superboa... conduzi-nos à superiluminada contemplação de vós mesmos...]. O Senhor é *supermisericordissimus, superdignissimus, superamabilissimus, supersplendidissimus, superomnipotens et supersapiens, supergloriosissimus* [supermisericordioso, superdigno, superamabilíssimo, superesplendidíssimo, superonipotente e supersábio, supergloriosíssimo].[26]

Mas de que adianta acumular superlativos ou visões qualitativas da altura, da amplidão, da incomensurabilidade e da inesgotabilidade? Continuavam sendo meras imagens, tentativas de reduzir a ideia do infinito a imagens nascidas do mundo finito; isso levava ao enfraquecimento e à exteriorização do conceito de eternidade. Eternidade não é o tempo imensurável. Cada sensação, uma vez expressa, perde sua imediatez; cada característica atribuída a Deus tirava-lhe um pouco de Sua imponência.

Nesse ponto, começa a ingente luta para alçar-se, com o poder da mente humana, à absoluta ausência de imagem da divindade. Sem estar vinculada a nenhuma cultura ou época, essa luta repete-se em todos os lugares e sempre da mesma forma.

Há uma unanimidade eterna sobre os discursos místicos que necessitaria de uma pausa crítica para refletir, e que poria em questão o fato de os clássicos místicos, como já foi dito, não terem nem data de nascimento nem terra natal.[27]

Mas o apoio da imaginação não pode ser abandonado de pronto. Uma a uma, as deficiências dos meios de expressão se tornam evidentes. As encarnações concretas da ideia e as vestes multicoloridas do simbolismo são as primeiras a caírem por terra: feito isso, não se fala mais de sangue e expiação, nem mais de Eucaristia, nem Pai, Filho e Espírito Santo. No misticismo de Eckhart, Cristo quase não é mencionado, e tampouco o são a Igreja e os sacramentos. Mas as expressões para a visão mística do Ser, da Verdade, da Divindade permanecem ligadas a conceitos naturais, aqueles de luz e de vastidão. Mais tarde, bruscamente, invertem-se e passam a ter um caráter negativo: silêncio, vazio e escuridão. Em seguida, também se reconhece a insuficiência desses conceitos amorfos e sem conteúdo, e tenta-se resolver essa deficiência conectando-os continuamente a seus opostos. Por fim, não resta nada além da pura negação; a divindade, que não é reconhecida em nada do que existe, pois está acima de tudo, passa a ser chamada pelos místicos de "Nada". E assim o faz Scotus Erigena,[28] ou Angelus Silesius, quando diz:

Gott ist ein lauter Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier	Deus é um mero nada, nada o atinge, nem o aqui, nem o agora
Je mehr du nach ihm greifst, je mehr entwird er dir.[29]	Quanto mais tentais agarrá-lo, tanto mais ele vos escapa.

É evidente que essa progressão do espírito contemplativo até o abandono de toda e qualquer representação não aconteceu exatamente nessa sequência. A maioria das declarações místicas apresenta todas essas fases ao mesmo tempo e misturadas entre si. Elas já existiam na Índia, estavam completamente desenvolvidas em Pseudo-Dionísio Aeropagita, que é a fonte de todo o misticismo cristão, e ressurgem no misticismo alemão do século XIV.[30]

O exemplo seguinte foi retirado das revelações de Dionísio Cartuxo.[31] Ele fala com Deus, que está irado. "Com essa resposta o irmão, voltado para dentro de si, viu-se como se tivesse sido levado a um lugar de luz incomensurável, e com a maior docilidade, numa enorme calma, ele, com uma voz secreta que não soava no seu exterior, invocou o Deus mais secreto de todos, verdadeiramente oculto, incompreensível: 'Ó Deus, o mais superamabilíssimo de todos, sois a própria luz e a esfera da luz em que vossos escolhidos docemente descansam, refazem-se, cochilam e adormecem. Sois como o maior de todos os desertos, o mais plano de todos, o mais impossível de atravessar, onde o verdadeiro espírito devoto, totalmente purificado

por um amor especial, iluminado de cima e intensamente inflamado, erra sem vagar e vaga sem errar, gloriosamente sucumbe e ergue-se sem ter cedido'." Aqui temos em primeiro lugar a representação da luz, ainda positiva, depois vem a do sono, em seguida a do deserto (a ideia da amplidão em duas dimensões) e finalmente os opostos que se neutralizam.

A imagem do deserto, ou seja, a noção horizontal de espaço, se alterna com a noção vertical do abismo. Esta última foi um tremendo achado das formulações místicas. A expressão da ausência de qualquer característica particular da divindade, nas palavras de Eckhart, "o abismo sem modo e sem forma da divindade silenciosa e vazia" incorpora à noção de infinito horizontal uma extensão vertical, criando a sensação de vertigem. Diz-se que Pascal via constantemente um abismo a seu lado: tal sensação é reduzida aqui a uma expressão mística padrão. Nessas visões do abismo e do silêncio, alcança-se a expressão mais viva da indescritível experiência mística. Suso exclama em júbilo: "Vamos então, coração, mente e coragem, adentrar o abismo insondável de todas as coisas adoráveis" [*Wol uf dar, herz und sin und muot, – jubelt Suso – in daz grundlos abgründ aller lieplichen dingen!*].[32] Meister Eckhart, em sua fixação ansiosa, diz:

> A centelha (o núcleo místico de cada ser)... não se satisfaz com o Pai, nem com o Filho, nem com o Espírito Santo, nem com as três pessoas, na medida em que cada uma delas existe em seu próprio ser. É certo, eu afirmo: a luz não se satisfaz nem mesmo quando a divina natureza nela nasce como um fruto gerador. Quero ir além, e isso vai soar ainda mais estranho: falo a pura verdade quando digo que essa luz não se satisfaz com o ser divino simples e estático, que nem dá nem toma; e mais: ela quer saber de onde vem esse ser, ela quer entrar no terreno simples, no silencioso deserto, onde jamais houve diferença, nem Pai, nem Filho, nem Espírito Santo, no mais recôndito, ali onde ninguém se sente em casa, onde existe apenas essa luz satisfeita e ali ela é mais única do que em si mesma. Pois esse terreno é um silêncio simples (despido de qualquer particularidade), que descansa em si mesmo.

Somente desse modo a alma sente-se inteiramente bem "a ponto de se lançar na divindade vazia, onde não há trabalho nem imagem, onde ela se perde e submerge no deserto".[33]

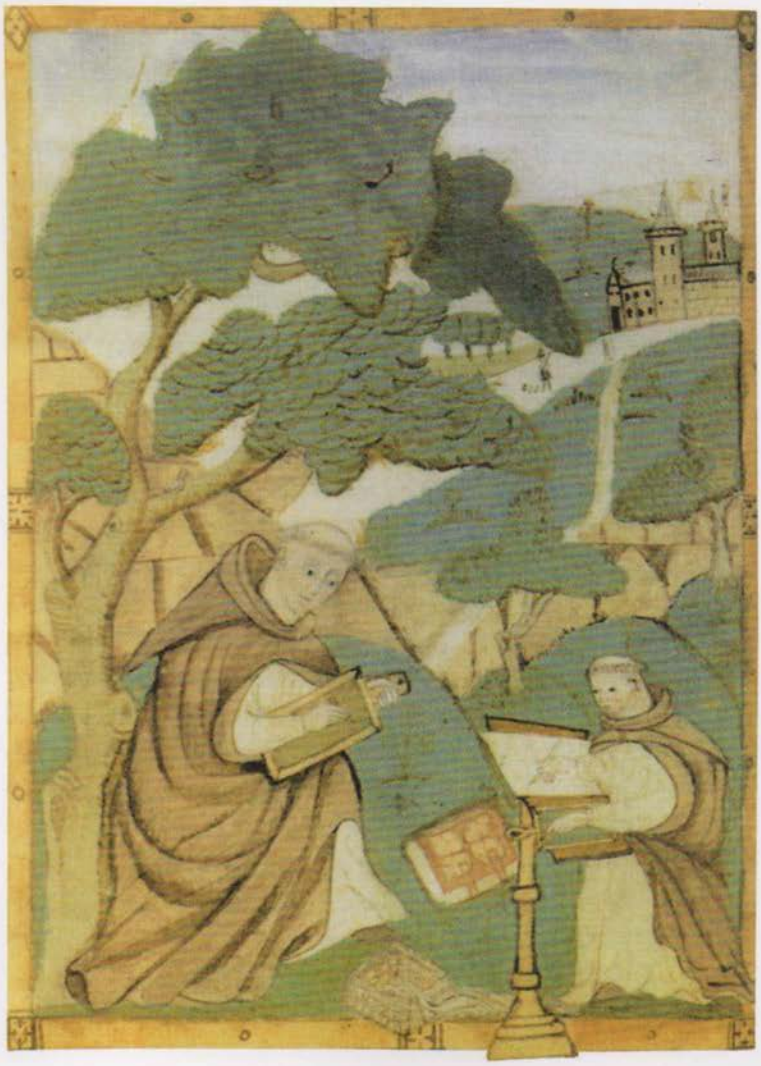
Tauler diz:

> Nesses o espírito purificado e esclarecido mergulha na escuridão divina, num silêncio tranquilo e numa união incompreensível e inexprimível. Nessa imersão perde-se toda a noção de igual e desigual, e nesse abismo o espírito perde a si mesmo e não sabe nada de Deus nem de si mesmo, nem de igual ou de desigual, nem de nada ou de coisa alguma, pois está imerso na unidade divina e perdeu toda a capacidade de distinguir.[34]

E Ruysbroeck faz uso de todos os meios para traduzir a experiência mística de forma ainda mais realista que os alemães. **[16.4]**

Roept dan alle met openre herten:
O gheweldich slont!
Al sonder mont,
Voere ons in dinen afgront;
Ende make ons dine minne cont.

Então chamem a todos com corações abertos:
Ó abismo imenso!
Todo sem boca
Leve-nos ao seu abismo,
E nos faça ver o seu amor.



16.4 Jan van Ruysbroeck, escrevendo nas proximidades do convento de Groenendaal.

A fruição da felicidade da união com Deus "é violenta e selvagem, como um perder-se; pois não há guia, nem forma, nem caminho, nem estatutos ou medida". "Nós seremos des-elevados, des-submergidos, des-ampliados e des-alongados (o anulamento de todas as noções espaciais), perdendo-nos num estado eterno, sem volta."[35] A fruição da felicidade é tamanha "que Deus e todos os santos e as pessoas elevadas (que a vivenciam) são engolidos por um estado indefinido, que é um não saber e uma eterna imersão".[36] Deus distribui a riqueza da felicidade a todos por igual, "mas aqueles que a recebem não são iguais e ainda assim há pelo menos alguma coisa para todo mundo", ou seja, na comunhão com Deus, eles não podem deixar de desfrutar toda a riqueza da felicidade que lhes é oferecida. "Mas depois de terem se perdido na escuridão do deserto, nada mais restará: pois lá não existe dar nem receber, mas simplesmente ser. Ali, Deus e todos aqueles unidos a Ele estão imersos, perdidos e jamais hão de encontrá-lo outra vez nesse jeito de ser sem forma."[37]

Todas as negações foram reunidas nesta passagem:

> Em seguida vem o sétimo grau (do amor), o mais nobre e o mais elevado que se pode viver no tempo e na eternidade. É quando nós encontramos em nós mesmos um abismo desconhecido além de tudo o que reconhecemos e sabemos; quando nós, além de todos os nomes que damos a Deus ou às criaturas, nos perdemos e morremos numa eterna ausência de nomes; e, quando vemos, depois encontramos dentro de nós mesmos um estado eterno de não fazer além de todo o desejo de praticar virtudes, onde ninguém é capaz de sustentar seu desejo individual, estamos sempre vazios em nossa visão e impressão; e além de todo o espírito santo, há uma felicidade infundada, uma vez que somos todos um só, e esse mesmo um é a própria felicidade em si mesma: e quando vemos todos os espíritos santos, completamente imersos, sem sonhos e perdidos em sua supraexistência, numa escuridão amorfa e desconhecida.[38]

Nessa bem-aventurança simples e sem artifícios dissolve-se toda diferença entre criaturas: "Ali elas se desprendem de si mesmas, em um estado de abandono e ignorância sem fundamento; ali toda clareza volta a ser escuridão, as três pessoas dão lugar à unidade essencial".[39]

Sempre existe a tentativa vã de se livrar de todas as imagens, para poder expressar "nosso estado vazio, pura amorfosidade" – que só Deus pode garantir a todos. "Ele nos liberta de todas as imagens e puxa-nos de volta para a nossa origem: ali nada mais encontramos além de um árido vazio, disforme e selvagem, que corresponde à eternidade."[40]

Nessas citações de Ruysbroeck, **[16.5]** os dois últimos meios de descrição já foram esgotados: a luz, que se transforma em escuridão,

e pura negação, o abandono de todo conhecimento puro. Pseudo-Areopagita já havia denominado de "escuridão" a essência mais íntima e secreta de Deus. E seu homônimo, admirador e comentarista, o Cartuxo, desenvolve esse termo. "E a mais excelente, imensurável e invisível plenitude de Vossa própria luz eterna é chamada de escuridão divina, onde dizem que Habitas, aquele que transforma a escuridão em seu refúgio. E a própria escuridão divina está protegida de toda luz e oculta de toda visão, por causa do indescritível e impenetrável esplendor da própria claridade."[41] A escuridão é o não saber, o cessar de toda compreensão:

> Quanto mais o espírito se aproxima da Sua luz divina ultracintilante, tanto mais plenas parecem Sua inacessibilidade e incompreensibilidade, e quando ele entra na escuridão, sucumbem rapidamente todos os nomes e saberes [*omne mox nomem omnisque cognitio prorsus deficient*]. Mas isso será concedido ao espírito, vê-lo: ver que sois totalmente invisível; e quanto mais claro o espírito vir isso, mais nítido ele O contemplará. Pedimos para nos tornarmos essa escuridão ultrailuminada, ó Trindade abençoada, e vê-Lo e conhecê-Lo por meio da invisibilidade e da ignorância, e reconhecer que estais acima de toda visão e conhecimento. Apareceis para todos aqueles que, após terem superado e deixado para trás tudo o que é perceptível e compreensível, e também tudo o que é criado, incluindo a si mesmos, entram na escuridão onde verdadeiramente estais.[42]

Assim como a luz se transforma em escuridão, da mesma forma a vida mais elevada se transforma em morte. Se a alma, diz Eckhart, compreendeu que no reino de Deus não entra nenhuma criatura, então a alma segue o próprio caminho e não mais procura por Deus.

> E aqui ela morre a sua morte mais elevada. Nessa morte a alma perde toda a vontade, todas as imagens, todo o poder de compreensão e toda a forma e é privada de toda a sua essência. E isso é tão certo quanto Deus vive: da mesma forma que uma pessoa morta, fisicamente morta, não consegue se mexer, tampouco a alma, que portanto está espiritualmente morta, pode apresentar qualquer ser ou imagem às pessoas. Pois essa alma está morta e enterrada na divindade. Alma, se não afogares a ti mesma neste mar sem fundo da divindade, então não poderás reconhecer essa morte divina.[43]

Ver Deus por intermédio da negação, diz Dionísio em outro momento, é mais perfeito do que pela afirmação. "Pois se digo: Deus é bondade, essência (*essentia*), vida, parece que estou insinuando o que Deus é, como se o que Ele é tivesse algo em comum ou fosse de alguma forma parecido com a criação. É certo que Ele é incompreensível e desconhecido, impenetrável e inexprimível, e distingue-se de tudo o que ele faz mediante uma excelência e diferença incomensuráveis e únicas."[44]

Dionísio Cartuxo considera a sabedoria unificadora (*sapientia unitiva*) irracional, sem sentido e tola.[45]

Será que o poder das imagens fora derrotado? Sem imagem nem metáfora é impossível expressar qualquer pensamento. Quando se fala da essência incompreensível das coisas, cada palavra é imagem. Falar dos desejos mais elevados e mais íntimos somente por negações não satisfaz o coração, e sempre que o sábio atinge o impasse, o poeta vem em seu socorro. Dos cumes nevados das suas visões formais, a alma lírica e doce de Suso sempre encontrou o caminho de volta para as fantasias floridas do antigo misticismo bernardino. Em pleno êxtase da mais elevada contemplação, todas as cores e formas da alegoria reaparecem. Suso vê a Sabedoria eterna, sua amada:

> Ela pairava bem acima dele, num céu cheio de nuvens: ela emitia luz como a estrela da manhã e brilhava como o sol resplandecente; sua coroa era a eternidade, suas vestes, a felicidade, a sua palavra, a docilidade, sua silhueta, o prazer de todo o desejo: ela estava distante e próxima, no alto e embaixo; ela estava presente e, mesmo assim, oculta; ela deixava que se aproximassem dela e mesmo assim ninguém conseguia tocá-la.[46]

Ainda existiam outros caminhos para retornar das alturas solitárias do misticismo individual, solitário, sem forma nem imagem. Atingiam-se essas alturas apenas esgotando o mistério do sacramento e da liturgia; somente esgotando plenamente o milagre simbólico-estético dos dogmas e sacramentos é que alguém poderia livrar-se de todas as formas de imagem e ascender à contemplação não conceituada do mistério. Mas a mente não podia desfrutar dessa clareza quando e todas as vezes que desejasse; ela estava restrita a momentos de rara graça e curta duração; ademais, a Igreja estava sempre aguardando lá embaixo, com seu sistema de mistérios sábio e econômico. Em sua liturgia, a Igreja concentrava o contato do espírito com o divino em experiências de momentos definidos, e impusera cor e forma ao mistério. Por isso, o ritual sempre sobreviveu ao misticismo desenfreado: ele poupava energia. A Igreja permitia tranquilamente o embevecimento mais floreado do misticismo estético, mas temia o misticismo verdadeiro e radical, que colocava na fogueira tudo o que a sustentava: o simbolismo harmônico, os dogmas e os sacramentos.

"A sabedoria unificadora é irracional, sem sentido e tola." O caminho do misticismo leva para dentro do infinito e para a falta de

consciência. Ao negar toda conexão entre a divindade e tudo o que é particular e nomeável, anula-se a transcendência; a ponte que leva de volta à vida foi subitamente interrompida.

> Todas as criaturas são um puro nada. Não estou dizendo que elas são pequenas ou são alguma coisa – elas são puramente nada. Aquilo que não tem essência é nada. Todas as criaturas não têm essência, pois a sua essência está na presença de Deus.[47]

O misticismo intensivo representa uma volta à vida espiritual pré-intelectual. Todo intelectualismo fica sem efeito, é subjugado e tornado supérfluo. Apesar disso, o misticismo contribuiu para a cultura com ricos frutos, isso porque ele se desenvolve por estágios preparatórios e só aos poucos descarta as formas do costume e da cultura. Os seus frutos para a civilização nascem nos primeiros estágios, abaixo do limite superior da vegetação. É ali que desabrocha o pomar da perfeição moral, necessário como preparativo para qualquer um que deseje a contemplação: a paz e a ternura, o abrandar do desejo, a simplicidade, a moderação, a diligência, a seriedade e o fervor. Foi assim na Índia e é assim aqui: o efeito inicial do misticismo é moral e prático, consistindo, acima de tudo, no exercício da caridade. Todos os grandes místicos prezaram ao máximo essa atividade prática: não foi o próprio Meister Eckhart que colocou Marta acima de Maria[48] e disse que renunciaria ao êxtase de Paulo se pudesse ajudar um pobre com um prato de sopa? A partir de Eckhart e continuada por seu discípulo Tauler, a linha do misticismo segue cada vez mais na direção da valorização do elemento prático. Também Ruysbroeck exalta o trabalho humilde e silencioso, e Dionísio Cartuxo personifica a perfeita união do sentido prático da vida religiosa diária e do mais intenso misticismo individual. Foi nos Países Baixos que as manifestações que acompanham o misticismo – moralismo, pietismo, caridade e industriosidade – passaram a ser a questão principal. Isso significava que a partir do misticismo intensivo de

16.5 Jan van Ruysbroeck. Xilogravura de um livro tabular do século XVI.

remotos instantes para poucos, se desenvolve o misticismo extensivo para o dia a dia de muitos: o fervor coletivo constante dos devotos modernos no lugar do êxtase solitário e raro. O misticismo sóbrio, ficamos tentados a dizer.

Nas casas das irmandades e nos conventos da congregação dos Windesheimers, sobre a silenciosa labuta de todo dia, espalhou-se o brilho do fervor religioso que estava conscientemente presente no espírito da congregação. Abre-se mão do lirismo dócil e dos elementos de esforços desmedidos, bem como o risco de desvios da fé; os irmãos e irmãs são totalmente ortodoxos e conservadores. Era o misticismo *en detail*: uma pessoa não tinha sido "atingida por um raio", mas sim "tocada por uma faísca" e experimentado no humilde, silencioso e modesto círculo o arrebatamento do êxtase na forma de uma íntima comunhão espiritual, em trocas de cartas e da autocontemplação. As vidas afetiva e espiritual eram cultivadas como uma planta em uma estufa: havia muito de um puritanismo limitado, adestramento moral, cerceamento do riso e dos impulsos básicos humanos, e muita mediocridade pietista.

Porém é desses círculos que provém a obra mais forte e bela dessa época, a *Imitatio Christi*. **[16.6]** Trata-se do homem que não era teólogo nem humanista, não era filósofo nem poeta, e na verdade nem mesmo místico, e que escreveu esse livro, que por séculos haveria de servir de consolo para as almas. Thomas de Kempis, o homem quieto, introvertido, cheio de ternura pelo milagre da missa e com a concepção mais estreita sobre a orientacão divina, não conhecia nada sobre as indignações quanto à administração da Igreja ou sobre a vida secular, que serviam de inspiração aos pregadores, nada sabia sobre aquela ambição multifacetada de Gerson, Dionísio ou Nicolau de Cusa, nada sobre a fantasia insensata de Johannes Brugman ou o simbolismo colorido de Alain de la Roche. Ele buscava apenas o elemento de quietude em todas as coisas e o encontrou no *angello cum libello* [num cantinho, com um livrinho]. "Ó, como é saudável, como é agradável e suave ficar só, em silêncio e conversar com Deus!" [*O quam salubre quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo!*].[49] E o seu livro de sabedoria simples sobre a vida e a morte, endereçado às almas resignadas, transformou-se num livro atemporal. Nele, todo o misticismo neoplatônico fora deixado de lado, baseando-se unicamente na voz do amado mestre Bernardo de Clairvaux. Não se desenvolve nenhum pensamento filosófico;

16.6 Índice e primeira página da *Imitatio Christi*, de Thomas de Kempis.

há apenas a reunião de um certo número de pensamentos extremamente simples em forma de provérbios que giram em torno de um ponto central; cada pensamento é concluído com uma frase curta e direta; não há subordinação e mal existe correlação entre as ideias. Não há nada do estremecer lírico de Henrique Suso ou da exultação tensa de Ruysbroeck. Cercada por frases paralelas e assonâncias pálidas, a *Imitatio* poderia parecer uma prosa, não fosse justamente o ritmo monótono que faz com que ela se assemelhe ao mar em uma suave noite chuvosa ou ao suspirar do vento no outono. Há algo de maravilhoso no efeito da *Imitatio*. O pensador não cativa o leitor por sua força ou elã, como Agostinho, ou pela prosa florescente, como São Bernardo, nem pela profundidade ou plenitude das ideias; tudo é constante e melancólico, tudo é mantido em um tom menor: há somente paz, calma, a espera tranquila, resignada e a consolação. *Taeder me vitae temporalis* [A vida terrena é um fardo para mim], diz Thomas em outro lugar.[50] E mesmo assim as palavras desse homem

apartado do mundo, como as de nenhum outro, conseguem nos fortalecer diante da vida.

O livro possui algo em comum com os produtos do intenso misticismo. O poder da imagem, quando possível, foi suplantado, e os símbolos resplandecentes foram descartados. E é por isso que a *Imitatio* não se prende a um período cultural determinado; da mesma forma que as contemplações estáticas do Todo-Uno, ela se afasta de toda cultura e não pertence a nenhuma cultura em particular. Isso explica as suas duas mil edições e as distintas suposições sobre quem seria seu autor e a época de sua composição, que varia num espaço de três séculos. Thomas não disse *Ama nesciri* [Ama ser ignorado] à toa.

Notas

1 Gerson, "Petri de Alliaco Tractatus I adversus cancellarium Parisiensem", in *Opera*, v. I, p. 723.
2 Dion. Cart., in *Opera*, t. XXXVI, p. 200.
3 Id., "Revelatio II", in *Opera*, v. I, p. XLV.
4 Id., *Opera*, t. XXXVII, XXXVIII, XXXIX, p. 496.
5 *Anecdotes historiques etc. d'Etienne de Bourbon*, A. Lecoy de la Marche (ed.), Soc. d'hist. de France, 1877, p. 24.
6 Alain Chartier, *Œuvres*, p. XI. A anedota só tem valor como testemunho de um pensamento da época, uma vez que Alain Chartier morreu em 1429 e Margarida somente chegou à França em 1435, quando era uma menina de onze anos; ver P. Champion, *Hist. poétique du XVe siècle*, v. I, p. 131.
7 Gerson, *Opera*, v. I, p. 17.
8 Dion. Cart., *Opera*, t. XVIII, p. 433.
9 Id., *Opera*, t. XXXIX, pp. 118 ss.; "De vitiis et virtutibus", p. 363; "De gravitate et enormitate peccati", id., t. XXIX, p. 50.
10 Id., ibid., v. XXXIX, p. 37.
11 Id., ibid., p. 56.
12 Id., "De quatuor hominum novissimis", in *Opera*, t. XLI, p. 545.
13 Id., "De quatuor hominum novissimis", t. XLI, pp. 489 ss.
14 Moll, *Brugman*, v. I, pp. 20, 23, 28.
15 Id., ibid., p. 320.
16 O modelo de São Eustáquio, Germanus, Quiricus por Gerson, "De via imitativa", v. III, p. 777; ver id., "Contra gulam sermo", p. 909. Olivier Maillard, *Senn. de sanctis*, fol. 8a.
17 Innocentius III, *De contemptu mundi* I, v. I, cap. 1; Migne, t. CCXVII, pp. 702 ss.
18 Wetze und Welter, *Kirchenlexikon*, v. XI, 1601.
19 *Extravag. commun.*, lib. V., tit. IX, cap. 2. "*Quanto plures ex eius applicatione trahuntur ad iustitiam, tanto magis accrescit ipsorum cumulus meritorum.*"
20 Bonaventura, *In secundum librum sententiarum*, dist. 41, art. I, qu. 2; id., ibid., 30, 2, 1, 34; in quart. lib. sent. d. 34, a. 1., quo 2; "Breviloquii pars II", in *Opera*, Paris, 1871, t. III, pp. 577a, 335, 438; t. VI, pp. 327b; t. VII, p. 271 ab.
21 Dion. Cart., "De vitiis et virtutibus", in *Opera*, t. XXXIX, p. 20.
22 Mac Kechnie, *Magna Carta*, p. 401.
23 A mesma ideia na bula *Unigenitus*, que foi citada há pouco. Ver Marlowe, *Faustus*: "See, where Christ's blood streams in the firmament!
One drop of blood will save me".
24 Dion. Cart., "Dialogion de fide cath.", in *Opera*, t. XVIII, p. 36.
25 Id., ibid., t. XLI, p. 489.
26 Id., *De laudibus sanctae et individuae trinitatis*, t. XXXV, p. 137, de laud. glor. Virgo Mariae e passim. O uso dos superlativos ele já deriva de Dionysius Areopagita.
27 James, *Varieties of rel. exp.*, p. 419.
28 Joannis Scoti, *De divisione naturae*, 1. v. III, c. 19, Migne, *Patr. latina*, t. CXXII, p. 681.
29 Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, I, 25.
30 O tesouro de M. van Asbeck, como já aparece em seu título (vide capítulo 14, nota 51), o elemento neoplatônico do misticismo alemão, e depois em Ruysbroeck outra vez, bem mais elevado do que desde a descoberta dos fundamentos tomísticos que eram usuais nesse misticismo.
31 *Opera*, v. I, p. XLIV.

32 Seuse, *Leben*, cap. 3, K. Bihlmeyer (ed.), Deutsche Schriften, Stuttgart, 1907, p. 14. Ver cap. 5, p. 21, l. 3 e abaixo.

33 Meister Eckhart, "Predigten", n. 60 e 76, F. Pfeiffer (ed.), in *Deutsche Mystiker des XIV. Jh.*, Leipzig, 1857, v. II, p. 1931, 34 ss.; p. 242, II. 2 ss.

34 Tauler, "Predigten", n. 28, F. Vetter (ed.), in *Deutsche Texte des Mittelalters*, XI, Berlim, 1910, p. 117, II. 30 ss.

35 Ruysbroeck, "Dat boec van seven sloten", cap. 19, in *Werken*, David en Snellaert (ed.), IV, pp. 106-08.

36 Id., "Dat boec van den rike der ghelieven", cap. 43, op. cit., IV, p. 264.

37 Id., cap. 35, p. 246.

38 Id., "Van seven trappen in den graet der gheesteliker minnen", cap. 14, op. cit., IV, p. 53. Em vez de "*ontfonken*", leio "*ontsonken*" [imerso].

39 Id., "Boec van der hoechster waerheit", op. cit., p. 231.

40 *Spieghel der ewigher salicheit*, cap. 19, p. 144, cap. 23, p. 227.

41 Dion. Cart., II, Par. 6, I: "Dominus pollicitus est, ut habitaret in caligine", Salmo XVII, 13: "*Et posuit tenebras latibulum suum*".

42 Id., "De laudibus sanctae et individuae trinitatis per modum horarum", in *Opera*, t. XXXV, pp. 137-38; id., t. XLI, p. 263 etc.; ver "De passione dei salvatoris dialogus", t. XXXV, p. 274: "*ingrediendo caliginem, hoc est ad supersplendidissimae ac prorsus incomprehensibilis Deitatis praefatam notitiam pertingendo per omnem negationem ab ea*".

43 Jostes, *Meister Eckhart und seine Jünger*, 1895, p. 95.

44 Dion. Cart., "De contemplatione", lib. III, art. 5, in *Opera*, t. XLI, p. 259.

45 Id., ibid., t. XLI, p. 269, por Dion. Areop.

46 Seuse, *Leben*, cap. 4, Bihlmeyer, Deutsche Schriften, 1907, p. 14.

47 Eckhart, *Predigten*, n. 40, p. 136, parte 23.

48 Id., ibid., n. 9, pp. 47 ss.

49 Thomas de Kempis, "Soliloquium animae", in *Opera omnia*, M. J. Pohl (ed.), Freiburg, 1902-10, 7 vol., v. I, p. 230.

50 Id., ibid., p. 222.

Par force le leu rompt et tire.
A ses dens et gris la courõne.
Et le lyon par tresgrant ire.
De sa pate grant coup luy donne.

As formas de pensamento na vida prática

17

Para compreender o espírito medieval como uma unidade total, é necessário analisar as formas básicas de seu pensamento não apenas levando em conta as representações da fé e da especulação mais elevada, mas também a sabedoria de vida do cotidiano e das práticas mundanas. Pois são as mesmas grandes linhas de pensamento que dominam tanto as expressões mais elevadas como as mais comuns. E, enquanto no terreno da fé e da especulação continua sempre em pauta a questão de até que ponto as formas de pensamento são resultado e repercussão de uma longa tradição escrita, cuja origem remonta até os gregos e os judeus, ou mesmo até os egípcios e babilônios, vemos essas formas atuando ingênua e espontaneamente na vida comum, sem nenhuma carga de neoplatonismo ou outras correntes similares.

O homem medieval pensa no cotidiano usando os mesmos moldes de sua teologia. O fundamento, tanto aqui como lá, é a arquitetura do idealismo que a escolástica chamava de realismo: a necessidade de isolar cada noção e dar-lhe uma forma de entidade, para então organizá-las em vínculos hierárquicos, e com elas sempre voltar a erigir templos e catedrais, como uma criança que brinca com seus blocos de montar.

Tudo o que conquistou um lugar fixo na vida, que se transforma numa das formas da vida, passa a valer como se tivesse sido ordenado por Deus, desde os usos e costumes mais comuns até as coisas mais elevadas no plano universal. Isso se revela de forma bem clara, por exemplo, na concepção das regras de etiqueta encontradas nos autores que descrevem a sociedade cortesã, como Olivier de la Marche e Aliénor de Poitiers. A velha senhora considera tais regras como leis sábias, prescritas por escolha e julgamento nas cortes dos reis de outrora, devendo ser observadas em todos os tempos vindouros. Ela fala delas como se fossem a sabedoria dos séculos: "E então ouvi isso dos mais velhos, que sabiam..." [*et alors j'ouy dire aux anciens qui sçavoient...*]. Ela vê os tempos degenerarem: fazia cerca de dez anos que

17.5 A *Justification* de Jean Petit, na qual ele defendia o assassinato de Luís de Orléans. A miniatura mostra como o leão (Borgonha) estende a sua garra para o lobo (Orléans), que tenta abocanhar a coroa francesa.

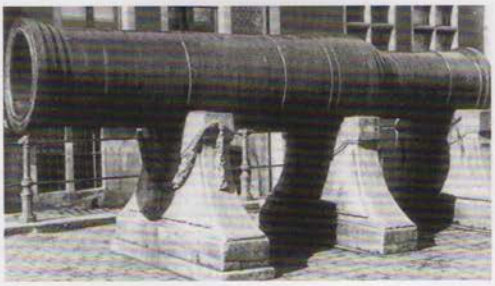
17.1 O *fruitier* Pierre Salmon oferece um livro ao rei Carlos VI de França, sob o olhar do duque da Borgonha.

algumas senhoras em Flandres colocavam a cama onde convalesciam do parto diante do fogo, "o que foi motivo de muita gozação" [*de quoy l'on s'est bien mocqué*]; nunca se fazia isso antigamente. Onde isso vai parar? "Mas cada um faz aquilo que lhe parece ser o melhor, o que faz temer que tudo vai dar errado" [*mais un chacun fait à cette heure à sa guise: par quoy est à doubter que tout ira mal*].[1]

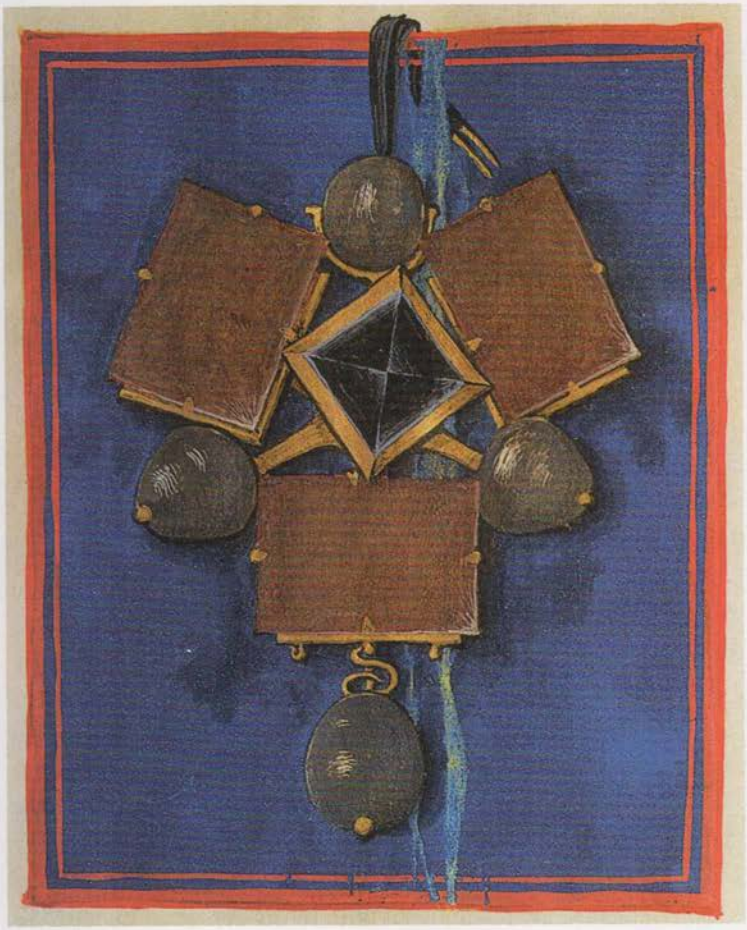
La Marche faz perguntas importantes a si e ao leitor quanto à racionalidade de todas essas questões de protocolo: por que o *fruitier* é diretamente responsável pelo *mestier* **[17.1]** *de la cire* [o ofício da cera de abelha]? A resposta é: porque a cera é extraída das flores pelas abelhas, de onde também vêm as frutas: *pourquoy on a ordonné très bien ceste chose* [porque essas coisas foram muito bem ordenadas].[2] A forte tendência medieval de criar um órgão para cada função não passa de um resultado da forma de pensamento que atribuía independência a cada qualidade, que via cada uma delas como uma ideia em separado. O rei da Inglaterra tinha entre os seus *magna sergenteria* [altos postos de sargento] um oficial para segurar a cabeça dele quando atravessasse o canal e ficasse enjoado; em 1442 essa posição foi ocupada por um tal de John Baker, que depois a passou para suas duas filhas.[3]

É necessário analisar sob a mesma luz o costume de dar um nome próprio a todas as coisas, mesmo as inanimadas. Trata-se, por mais pálido que seja, de um traço de antropomorfismo primitivo quando,

mesmo na vida militar atual – que em vários aspectos significa uma volta a um comportamento de vida primitivo –, se dão nomes a canhões. Na Idade Média esse traço é muito mais marcante: como as espadas no romance cavaleiresco, as bombardas nas guerras dos séculos XIV e XV tinham nomes: *Le Chien d'Orléans*, *La Gringade*, *La Bourgeoise*, *Dulle Griet*. **[17.2]** Um resquício disso é que ainda hoje alguns diamantes famosos portam nomes. Diversas das joias de Carlos, o Temerário, eram nomeadas: *Le sancy*, *Les trois frères*, *La hote*, *La balle de Flandres* [o *sancy*, os três irmãos, o cesto, a bola de Flandres].[4] **[17.3]** Quando vemos que nos dias de hoje os navios continuam a ter nomes, mas apenas uma ou outra



17.2 A *Dulle Griet* (Gent).



17.3 Desenho colorido (1504) de três diamantes em tamanho real: *Les trois frères*]. Eles pertenciam a Carlos, o Temerário, e já se comprovou que estiveram em poder de João sem Medo.

casa manteve o hábito e os sinos não os têm mais, isso deve-se ao fato, por um lado, de os navios mudarem de lugar e precisarem ser identificados a qualquer momento, mas também porque o navio contém mais qualidades próprias que a casa, o que também está expresso no *she* [ela] usado no idioma inglês para referir-se a embarcações.[5] Devemos imaginar que essa percepção pessoal das coisas inanimadas era muito mais forte na Idade Média: nesse período cada coisa recebia um nome, desde os calabouços dos cárceres até cada casa e cada relógio.

Em todas as coisas procurava-se pela "moralidade", como dizia o homem medieval, ou seja, a lição que dali se extraía, o significado moral mais essencial. Cada caso histórico ou literário tende a se cristalizar numa parábola, num exemplo moral, numa evidência; cada declaração, numa sentença, num texto, num dito. Assim como nas conexões simbólicas sagradas entre o Novo e o Velho Testamento, as conexões morais fazem com que cada incidente da vida possa imediatamente ser refletido num modelo, num arquétipo das Escrituras, da história ou da literatura. Para convencer alguém a perdoar, enumeram-se casos bíblicos de perdão. Para prevenir sobre o matrimônio, classificam-se todos os casamentos infelizes de que falam os mais velhos. João sem Medo, para justificar o assassinato de Orléans, compara a si mesmo com Jó, e a sua vítima, a Absalão, e se considera melhor do que Jó, pois o rei não havia proibido expressamente o homicídio. "E assim o bom duque João reduzira o fato a uma moralidade" [*Ainssy avoit le bon duc Jehan attrait ce fait à moralité*].[6] Como uma adaptação ampla e ingênua do conceito de jurisprudência, que até mesmo na vida jurídica atual começou a ser um resíduo de formas de pensamento antiquadas.

Gostava-se de fundamentar cada argumentação séria num texto, servindo como ponto de apoio e de partida. Cada uma das doze proposições a favor e contra a revogação da obediência ao papa de Avignon, com que em 1406 se debatia o assunto do cisma no Concílio nacional em Paris, partia de um trecho das Escrituras.[7] Assim como um pregador, um orador secular também escolhe um texto para abrir sua fala.[8]

Não existe exemplo mais claro de todas as características citadas do que o famoso discurso de defesa do mestre Jean Petit para tentar justificar o duque de Borgonha no caso do assassinato de Luís de Orléans.

Havia uns bons três meses o irmão do rei, certa noite, fora esfaqueado até a morte por mercenários, mercenários estes que, antes, haviam sido alojados por João sem Medo numa casa na rua Vieille du Temple. De início, o borguinhão manteve um luto bem ostensivo

durante o serviço funerário, mas depois disso, quando viu que a investigação se estenderia até o seu Hôtel d'Artois, onde mantinha os assassinos escondidos, chamou de lado seu tio Berry no conselho e contou a ele que, por influência do diabo, fora o mandante do assassinato. Em seguida, saiu fugido de Paris e foi para Flandres. Em Gent, ele já mandara proclamar uma primeira justificação de seu crime; então voltou para a cidade, confiante no ódio generalizado por Orléans e em sua própria popularidade junto ao povo de Paris, que de fato, também dessa vez, o recebeu de braços abertos. Em Amiens, o duque foi se aconselhar com dois homens que se haviam destacado entre os oradores na assembleia da Igreja em Paris, em 1406: mestre Jean Petit e Pierre aux Bœufs. Eles haviam sido incumbidos de incrementar o discurso de defesa feito em Gent, escrito por Simon de Saulx, para que pudessem apresentá-lo como uma justificativa das ações do duque e assim impressionar os soberanos e os nobres de Paris.

Foi assim que o mestre Jean Petit, teólogo, pregador e poeta, em 8 de março de 1408, compareceu ao Hôtel Saint Pol em Paris diante de uma faustosa audiência, na qual o delfim, o rei de Nápoles e os duques de Berry e da Bretanha sentaram-se na primeira fila. Ele começou com a humildade adequada: pobre dele, não era teólogo nem jurista, "um pavor enorme oprime o meu peito, tão enorme que minha habilidade e minha memória me escapam, e que o pouco de razão que eu pensava ainda ter já me abandonou completamente" [*une très grande paour me fiert au cuer, voire si grande, que mon engin et ma mémoire s'en fuit, et ce peu de sens que je cuidoie avoir, m'a jà du tout laissé*]. Então ele começa a elaborar, com um estilo rígido, uma obra de arte de malícia política sombria, concebida com base no texto *Radix omnium malorum cupiditas*. O conjunto todo é disposto artisticamente a partir de distinções escolásticas e textos auxiliares; ilustrado com exemplos das Escrituras e da história, adquire uma vivacidade diabólica e uma tensão romântica, devido à minúcia colorida com que o advogado descreve as perversidades do morto. Tudo começa com a enumeração das doze obrigações que impeliam o duque da Borgonha a honrar, amar e vingar o rei da França. Então ele se permite lançar mão da ajuda de Deus, da Virgem e de São João Evangelista, para dar início à argumentação de fato, dividida em provas maiores, provas menores e uma conclusão. Agora ele anuncia o texto: *Radix omnium malorum cupiditas*. Dele, derivam duas aplicações: a cobiça cria apóstatas, ela cria traidores. Os males da apostasia e da traição são divididos e subdivididos e, em seguida, demonstrados

17.4 Convivas fantasiados como rufiões têm um fim trágico quando, por descuido, seus trajes pegam fogo, 1392.

com o uso de três exemplos. Lúcifer, Absalão e Atália são conjurados na mente da audiência como arquétipos de traidores. Depois segue o conjunto de oito verdades que justificam o assassinato de um tirano: aquele que conspira contra o rei merece a morte e a danação; quanto mais alta a posição social, tanto mais o merece; qualquer pessoa pode matar o traidor. "Provo essa verdade com doze argumentos em honra aos doze apóstolos" [*Je prouve ceste verité par douze raisons en l'honneur des douze apostres*]: três pronunciamentos de doutores da Igreja, três de filósofos, três de juristas e três da Sagrada Escritura. E assim ele prossegue, até completar as oito verdades. É mencionada uma citação de *le philosophe moral Boccace*, extraído do *De casibus varorum illustrium* [Sobre as aventuras de homens famosos], para provar que se pode matar o tirano numa emboscada. As oito verdades produzem oito *corollaria*, às quais uma nona é adicionada, e nelas alude-se a todos os acontecimentos misteriosos em que a calúnia e a suspeita haviam atribuído a Orléans um papel abominável. Reacende-se novamente a brasa de todas as antigas suspeitas que perseguiam o jovem príncipe desde a juventude: de como ele, em 1392, teria instigado deliberadamente o *bal des ardents* [baile dos ardentes], no qual seu irmão, o jovem rei, escapara por um triz da mesma morte lamentável de seus companheiros, fantasiados como rufiões, que morreram queimados devido ao descuido com uma tocha. **[17.4]** As reuniões de Orléans com o "mago" Philippe de Mézières

no convento dos celestinos forneceram o material para todo tipo de alusões a planos de assassinato e envenenamento. Sua conhecida fixação pelas artes mágicas dá ensejo às mais vívidas histórias de horror: de como Orléans, por exemplo, numa manhã de domingo, cavalgou até La Tour Montjay, no Marne, acompanhado de um monge apóstata, um cavaleiro, um pajem e um serviçal; ali o monge fez aparecer dois diabos, vestidos de verde e marrom, cujos nomes eram Heremas e Estramain. Numa cerimônia satânica, eles consagraram uma espada, uma adaga e um anel, e em seguida o grupo foi buscar um enforcado no cadafalso de Montfaucon, e assim por diante. O mestre Jean Petit conseguia extrair um sentido sinistro até das tolices mais insignificantes do rei demente.

Depois de as coisas terem sido elevadas de tal modo ao nível ético geral, por serem vistas sob a luz dos modelos bíblicos e das sentenças morais, e assim ter sido criado astuciosamente um clima de horror e estremecimento, irrompe nas provas menores, que seguem passo a passo a estrutura das provas maiores, a torrente de acusações diretas. Todo o ódio partidário fervoroso, à disposição de uma mente sem rédeas, é usado para atacar a memória da vítima.

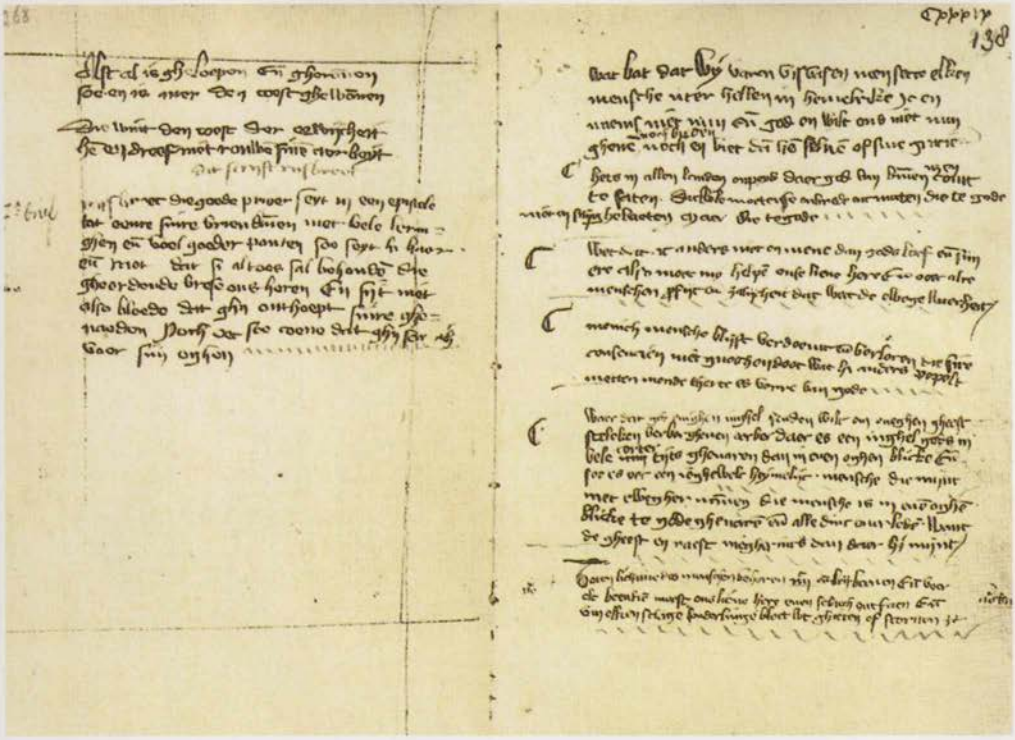
Jean Petit discursou por quatro longas horas. Quando terminou, seu cliente, o duque da Borgonha, disse: *Je vous avoue* [Eu confirmo suas palavras]. O texto da defesa foi confeccionado em quatro livrinhos preciosos, encadernados em couro prensado, decorados em ouro e ilustrado com miniaturas, e entregue ao duque e a seus parentes mais próximos. Um deles encontra-se guardado em Viena até hoje. A versão impressa da argumentação também estava à venda.[9] **[17.5]**

A necessidade de exprimir cada incidente da vida com um modelo moral, isolar cada parecer numa sentença, adquirindo assim algo de substancial e intocável, em resumo, o processo de cristalização do pensamento apresenta sua expressão mais geral e mais natural no provérbio. O provérbio tinha uma função muito viva no pensamento medieval. Havia centenas deles circulando no dia a dia, quase todos concisos e eficazes. A sabedoria que emana do provérbio às vezes é prática e às vezes benéfica e profunda; o tom do provérbio costuma ser irônico, é geralmente bem-humorado e sempre resignado. Ele nunca prega resistência, sempre obediência. Com um sorriso ou um suspiro, ele deixa que os egoístas triunfem e que os hipócritas saiam livres. *Les grans poissons mangent les plus petis* [Os peixes grandes comem os pequenos]. **[17.6]** *Les mal vestus assiet on dos ou vent* [Os malvestidos são postos de costas para o vento]. *Nul n'est chaste si ne besogne* [Ninguém é casto se não for

necessário]. Às vezes o tom é cínico: *L'homme est bon tant qu'il craint sa peau* [O homem é bom, desde que tema por sua pele]. *Au besoing on s'aide du diable* [Quando é preciso, pedimos a ajuda do diabo]. Mas no fundo de todos há um espírito dócil, que não quer julgar as pessoas. *Il n'est si ferré qui ne glice* [Nenhum cavalo tem ferraduras tão boas que não escorregue uma vez]. Em confronto com a lamentação dos moralistas sobre os pecados e a degeneração do ser humano, a sabedoria popular apresenta a sua compreensão sorridente. No provérbio, a sabedoria e a moral de todos os tempos e todas as esferas se condensam numa única imagem. Às vezes o significado do provérbio é quase evangélico; mas às vezes também é ingenuamente pagão. Um povo com tantos provérbios em uso deixa a discussão, a motivação e a argumentação por conta dos teólogos e dos filósofos; o provérbio encerra cada caso referindo-se a um juízo, que acerta bem no alvo. Ele se abstém de muita conversa disparatada e preserva-se da falta de clareza. O provérbio sempre desata os nós; uma vez aplicado o provérbio, a questão está encerrada. A habilidade de cristalizar pensamentos apresenta vantagens significantes para a cultura.

17.6 Na página dupla seguinte: Pieter Brueghel, *De Spreekwoorden* [Os provérbios]. Acima, detalhe do centro do quadro: os peixes grandes comem os pequenos.

É impressionante a quantidade de provérbios usados correntemente na Baixa Idade Média.[10] Na aplicação cotidiana, eles se encaixam tão bem ao conteúdo intelectual da literatura, que os poetas da época faziam uso intenso deles. Muito popular, por exemplo, era o poema em que cada estrofe terminava com um provérbio. Um autor anônimo faz uso dessa forma para dedicar um poema satírico ao odiado preboste de Paris, Hugues Aubriot, por ocasião de seu incidente escandaloso.[11] Temos também Alain Chartier com a *Ballade de Fougères*,[12] Jean Régnier com suas queixas do cárcere, Molinet em diversos trechos de seu *Faictz et Dictz* [Feitos e ditos], a *Complaincte de Eco* [Queixas de Eco] de Coquillart e a balada de Villon, totalmente composta de provérbios.[13] O *Le Passe temps d'oysiveté* [Ocupações para as horas ociosas], de Robert Gaguin,[14] faz parte desses exemplos, com quase todas as 171 estrofes terminando com um provérbio. Ou será que esses ditados morais com cara de provérbio (dos quais apenas alguns poucos consigo encontrar



17.7 *Rapiaria* ou coleção de provérbios.

nas coleções de provérbios que me são familiares) são pensamentos do próprio autor? Nesse caso, seria uma evidência ainda mais forte da função vital que cabia ao provérbio no pensamento do período medieval tardio, ou seja, seria possível provar que, ligados a um poema, eles surgiam conscientemente da cabeça de um poeta individual para fornecer um juízo bem desenvolvido, consagrado e de compreensão geral.

Mesmo os sermões não desprezam o uso dos provérbios ao lado dos textos sagrados, e nos debates sérios das assembleias do Estado ou da Igreja se faz amplo uso deles. Gerson, Jean de Varennes, Jean Petit, Guillaume Fillastre e Olivier Maillard empregam os provérbios mais corriqueiros em seus sermões e orações, para reforçar seus argumentos: *Qui de tout se tait, de tout a paix*; *Chef bien peigné porte mal bacinet*; *D'aultrui cuir large courroye*; *Selon seigneur mesnie duite*; *De tel juge tel jugement*; *Qui commun sert, nul ne l'en paye*; *Qui est tigneux, il ne doit pas oster son chaperon* [Quem cala, consente; Cabeça bem penteada porta mal o capacete; Da pele do outro se faz um cinto largo; Tal chefe, tal serviçal; Tal juiz, tal julgamento; Aquele que serve ao comum, não recebe pagamento; Quem tem piolho não deve tirar o chapéu].[15] Existe até

17.8 "Je lay emprins" ["Eu empreendi"], juramento de armas em um estandarte de Carlos, o Temerário.

um elo entre o provérbio e a *Imitatio Christi*, **[17.7]** no que diz respeito à forma, pois ela se baseia na coleção de provérbios, ou *rapiaria*, em que se costuma reunir sabedoria de vários tipos e origens.

No entardecer da Idade Média, há uma série de autores cuja força do juízo não chega a se elevar acima da dos provérbios, que eles tanto usavam. Um cronista do começo do século XIV, Geffroi de Paris, recheia sua crônica com provérbios que expressam a lição moral da história,[16] e com isso ele age de forma mais sábia do que Froissart e o *Le Jouvencel*, cujas sentenças de autoria própria muitas vezes se parecem com provérbios simplórios: "*Enssi aviennent li fait d'armes: ont piert (perd) une fois et l'autre fois gaagn'on*"; "*Or n'est-il riens dont on ne se tanne*"; "*On dit, et vray est, que il n'est chose plus certaine que la mort*" [É assim que as coisas são na guerra: ora se perde, ora se ganha; Não há nada de que as pessoas não se cansem; Diz-se, e é verdade, que a única certeza na vida é a morte].[17]

Outra forma de cristalização do pensamento semelhante ao provérbio é o lema, cultivado com uma predileção especial no período medieval tardio. **[17.8]** Os lemas não tratam de uma sabedoria aplicada em geral, como o provérbio, mas de um encorajamento pessoal ou uma lição de vida, elevado a uma insígnia pelo portador, que o imprime com letras douradas à própria vida, uma lição que, pela repetição estilizada com que sempre aparece em todas as peças do vestuário e nos objetos pessoais, deve sugerir tal ideia e servir de apoio para ele e para os outros. Os lemas, na maior parte das vezes, refletem um sentimento de resignação, assim como os provérbios, ou de expectativa, às vezes com um elemento não articulado que precisava de um ar de mistério: *Quand sera ce?*; *Tost ou tard vienne*; *Va oultre*; *Autre fois mieulx*; *Plus dueil que joye* [Quando será?; Seja cedo ou tarde; Siga adiante; Melhor da próxima vez; Mais tristeza do que alegria]. Mas a grande maioria deles está relacionada ao amor: *Aultre naray*; *Vostre plaisir*; *Souvienne vous*; *Plus que toutes* [Não hei de ter outro; O teu prazer;

Lembra a ti; Mais que todos]. Esses são ditos cavaleirescos dispostos no manto e na armadura. Nos anéis encontramos os de tom mais íntimo: *Mon cuer avez*; *Je le desire*; *Pour tousjours*; *Tout pour vous* [Tendes meu coração; Desejo-o; Para sempre; Tudo por vós].

O complemento do lema são os emblemas, que ou o ilustram de forma visível ou se relacionam com ele num sentido livre; como o cajado cheio de nós associado ao lema *Je l'envie* e o porco-espinho ao *Cominus et eminus* de Luís de Orléans, a plaina com *Ic houd* de seu inimigo João sem Medo, o acendedor de Filipe, o Bom.[18] **[17.9]** Lema e emblema habitam a esfera heráldica do pensamento. Para o homem medieval o brasão é muito mais do que um passatempo genealógico. A figura heráldica tem para o seu espírito um valor semelhante ao de um totem.[19] Os leões, as flores de lis, as cruzes transformam-se em símbolos em que todo um complexo de orgulho e aspiração, afeição e companheirismo é expresso numa figura, marcado como uma imagem independente, indivisível.

A necessidade de isolar cada caso como uma entidade que existe individualmente, de considerá-lo uma ideia, expressa-se na forte tendência medieval à casuística. Esta, por sua vez, já é resultado do idealismo que a tudo alcançava. Para cada pergunta, precisa haver uma solução ideal; esta ocorre tão logo se tenha reconhecido a correta relação entre o caso em questão e as verdades eternas, e essa relação é derivada da aplicação de regras formais aos fatos. Não são apenas as questões da moral e da lei que encontram solução dessa forma, a visão casuística também domina muitas outras esferas da vida. Onde quer que o estilo e a forma sejam pontos principais, onde quer que o elemento lúdico apareça em primeiro plano numa forma cultural, a casuística triunfa. Isso se aplica, em primeiro lugar, a tudo o que se refere a cerimonial e etiqueta. Aqui a análise casuística está no lugar certo; aqui ela é uma forma de pensamento adequada às perguntas formuladas, pois se trata apenas de uma série de casos determinados por precedentes dignos de respeito e regras formais. O mesmo vale para coisas similares como os "jogos" de armas e as caçadas. Como já foi dito antes,[20] a concepção do amor como um jogo social belo, de formas e regras estilizadas, também criou a necessidade de uma casuística elaborada.

Por fim, todo tipo de casuística está ligado aos costumes da guerra. A forte influência da ideia cavaleiresca na concepção da guerra também dava a ela um elemento lúdico. As questões de direito aos despojos de guerra, direito ao ataque e direito de lealdade a uma

palavra de honra tinham o aspecto de regras de jogo, as mesmas que valiam para torneios e caçadas. O anseio de impor leis e regras à violência brotava menos do instinto para o direito internacional, e mais da noção cavaleiresca de honra e de estilo de vida. Somente uma casuística minuciosa e a elaboração de regras formais rígidas tornavam possível harmonizar de certa forma os hábitos de guerra com a honra da classe cavaleiresca.

17.9 O símbolo da plaina no livro de épocas de João sem Medo, reproduzido ao lado de Santo André, crucificado.

E assim vemos os primórdios do direito internacional misturados às regras de jogo que envolviam o uso de armas. Em 1352, Geoffroy de Charny faz uma série de perguntas casuísticas ao rei João II da França, para que o soberano, na qualidade de grão-mestre da Ordem da Estrela, fundada recentemente por ele mesmo, decida o que deve ser feito: vinte referem-se às *jouste*, 21 ao torneio e 93 à guerra.[21] Um quarto de século mais tarde, Honoré Bonet, prior de Selonnet na Provença e doutor em direito canônico, transfere ao jovem Carlos VI a sua *Arbre des batailles* [Árvore das batalhas] **[17.10]**, um tratado sobre direito de guerra que ainda no século XVI, segundo as edições posteriores, era considerado de valor prático.[22] Nele encontram-se reunidas e misturadas questões da mais alta importância para o direito internacional e outras totalmente insignificantes, que se preocupam apenas com as regras de jogo. É possível combater os infiéis sem uma razão concreta? Bonet responde enfaticamente: não, nem mesmo para convertê-los. Pode um soberano proibir a passagem de outro por suas terras? Será que a proteção sagrada (muito violada) que o lavrador e seu boi possuem no campo de batalha também deve ser estendida às mulas e aos servos?[23] Será que um religioso é obrigado a ajudar o pai ou seu bispo? Se alguém perde uma armadura emprestada numa batalha, ele será obrigado a devolvê-la? É permitido lutar em dias comemorativos? É melhor lutar em jejum ou depois da refeição?[24] Para tudo isso o prior tinha uma resposta com base em passagens bíblicas, no direito canônico e nos glosadores.

Um dos pontos mais importantes dos costumes de guerra, na época, era aquele que envolvia a questão dos prisioneiros. O valor pago pelo resgate de um preso importante era uma das promessas mais atraentes da batalha para os nobres e mercenários. Esse era um campo ilimitado para regras casuísticas. Também aqui vemos o direito internacional e o *point d'honour* cavaleiresco misturados entre si. Será que os franceses, devido à guerra com a Inglaterra, também podem aprisionar os pobres comerciantes, agricultores e pastores em

17.10 Honoré Bonet, *L'Arbre des batailles*, manuscrito flamengo de 1461.

território inglês e se apoderar de seus bens? Sob quais circunstâncias se pode escapar do cativeiro? Qual o valor de um salvo-conduto?[25] No romance biográfico *Le Jouvencel*, casos como esses são tratados a partir da experiência prática. Apresenta-se ao superior uma disputa de dois capitães por um prisioneiro. "Fui eu", diz um deles, "quem primeiro o segurou pelo braço, agarrou a sua mão e arrancou a luva." "Mas foi a mim", diz o outro, "que ele primeiro deu a mão direita e a sua palavra." Ambos tinham direito à posse preciosa, mas o direito do último prevaleceu. A quem pertence um prisioneiro que foge e

17.11 *Grant Testament* de François Villon: página de rosto e reprodução dos enforcados.

é recapturado? Solução: se o caso ocorre na zona da batalha, então ele pertence ao novo captor, mas fora dessa região ele continua sendo propriedade do captor original. Pode um prisioneiro que deu sua palavra fugir, caso o captor o acorrente? E se o captor esqueceu de pedir a palavra de honra dele?[26]

A tendência medieval a superestimar o valor de uma coisa em si ou de um acontecimento tem mais uma consequência. Conhecemos *Le Testament*, de François Villon, o grande poema satírico em que ele entrega todos os bens e direitos a amigos e inimigos. [17.11] Existem

mais desses testamentos poéticos, como o da "Mula de Barbeau", de Henri Baude.[27] Trata-se de uma forma consagrada. Todavia, somente compreenderemos essa forma se lembrarmos que era comum entre as pessoas da Idade Média dispor até dos bens mais triviais, de maneira discriminada e muito detalhada, nos testamentos. Uma mulher pobre lega à paróquia seu vestido de domingo e sua touca; a sua cama, ao afilhado, uma pele à sua enfermeira, a roupa do dia a dia, a uma pobre, e quatro libras *tournois*, que eram sua única riqueza, além de um vestido e uma touca, ela também deixa aos franciscanos.[28] Não se deveria enxergar também nisso uma expressão bem cotidiana da mesma linha de pensamento que considerava cada caso de prática da virtude como um eterno exemplo, cada costume uma ordenação divina? É essa aderência do espírito à particularidade e ao valor da coisa individual que, como uma doença, toma conta do colecionador e do avarento.

Todas as características citadas podem ser unidas sob o conceito de formalismo. A noção inerente da realidade transcendental das coisas significa que cada ideia é definida por limites fixos, está isolada numa forma plástica, *e que essa forma é a dominante*. Os pecados mortais e os pecados diários devem ser distinguidos segundo regras fixas. O senso de justiça é inflexível, não há um instante de dúvida sequer: o ato julga o homem, dizia o velho ditado legal. Na avaliação de um ato, o seu conteúdo formal é sempre o mais importante. Outrora, no direito primitivo da antiga época germânica, essa formalização fora tão rígida, que a sentença não levava em conta a intencionalidade ou não intencionalidade: o ato era o ato, e consequentemente implicava punição, enquanto um ato não consumado, uma tentativa de um delito grave, não era punido.[29] Mesmo muito tempo depois, acontecia de alguém perder os direitos legais por cometer um lapso involuntário durante o juramento: um juramento é um juramento, e é muito sagrado. A necessidade econômica põe um fim a esse formalismo: um comerciante estrangeiro, que não dominava bem o idioma do país, não podia sujeitar-se ao juramento, correndo o risco de entravar o negócio. E foi assim que nas leis municipais, o *Vare*, o perigo de alguém perder o direito desse modo, foi eliminado; inicialmente como um privilégio especial e depois como regra geral. Contudo, os rastros do extremo formalismo nos assuntos legais continuam sendo fáceis de identificar no fim do período medieval.

A excepcional sensibilidade a tudo o que se refere à honra aparente é um fenômeno baseado no pensamento formalista. Em Middelburg,

no ano de 1445, o senhor Jan van Domburg fugira para o interior de uma igreja para se aproveitar do direito de asilo, pois era acusado de homicídio. O abrigo foi cercado por todos os lados, como era de costume. Repetidamente viu-se como sua irmã, uma freira, vinha incitá-lo a morrer lutando em vez de cair nas mãos dos carrascos e cobrir a família de vergonha. E quando isso por fim aconteceu, a senhorita van Domburg pediu que pelo menos lhe entregassem o corpo do irmão, para que ele tivesse um enterro digno.[30] Nos torneios, a manta que cobre o cavalo de um nobre é ornada com seu brasão de armas. Isso era bastante inadequado na opinião de Olivier de la Marche, pois se o cavalo, *une beste irraisonnable* [uma besta irracional], viesse a tropeçar e arrastasse o brasão pela areia, toda a família seria desonrada.[31] Logo após uma visita do duque da Borgonha ao Chastel en Porcien, um nobre tenta o suicídio ali, num momento de insanidade. As pessoas ficaram tremendamente consternadas com o acontecido "e não se sabia como suportar a vergonha após experimentar tanta felicidade" [*et n'en savoit-on comment porter la honte après si grant joye demenée*]. Embora todos soubessem que o fato acontecera num acesso de loucura, o infeliz, curado, foi banido do castelo "e desonrado para sempre" [*et ahonty à tousjours*].[32]

O caso que se segue é um exemplo perfeito do modo plástico de como se satisfaz a necessidade de recuperar a honra de um desonrado. Em Paris, 1478, um certo Laurent Guernier foi enforcado por engano. Ele fora perdoado pelo crime, no entanto a notícia do perdão não o alcançou a tempo. Parece que isso foi descoberto um ano depois, e então o corpo, a pedido do irmão dele, foi honrosamente enterrado. À frente do esquife seguiram quatro arautos com seus chocalhos, portando o brasão de armas do morto no peito; em torno do esquife havia quatro velas e oito carregadores de tochas em trajes de luto com as mesmas armas. Assim atravessaram Paris, da Porte Saint Denis até a Porte Saint Antoine, onde começou o cortejo até o local de nascimento do homem, Provins. Um dos arautos clamava sem parar: "Minha boa gente, reze pai-nossos pela alma do falecido Laurent Guernier, que morava em Provins quando vivo, e foi *encontrado morto ao pé de um carvalho*" [*Bonnes gens dictes voz patenostres pour l'âme de feu Laurent Guernier, en son vivant demourant à Provins qu'on a nouvellement trouvé mort soubz ung chesne*].[33]

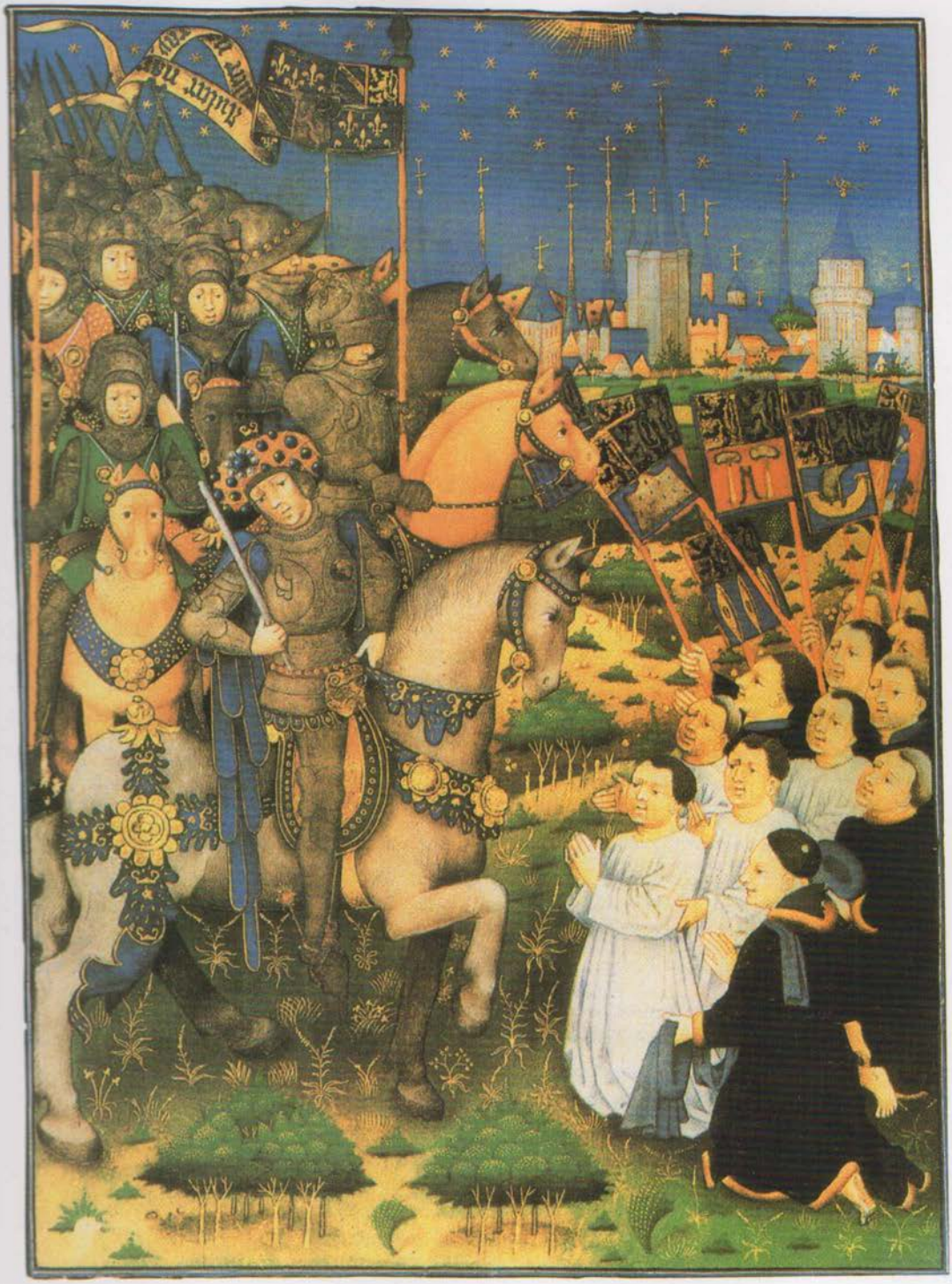
A tremenda força vital do princípio de vingança de sangue, que proliferava particularmente em regiões tão prósperas e civilizadas como o norte da França e os Países Baixos do sul,[34] está relacionada à

natureza formalista do pensamento. Também essa sede por vingança tem algo de formal. Muitas vezes, nesses casos de vingança, não é uma ira enfurecida ou um ódio implacável que leva a tal impulso; mas o derramamento de sangue antes serve para salvar a honra da família humilhada: às vezes decidem não matar alguém e, em vez disso, trata-se de ferir deliberadamente a pessoa nas coxas, braços e rosto; adotam-se medidas para evitar o peso da responsabilidade de matar o oponente em estado de pecado: Du Clercq relata o caso de pessoas que vão assassinar a cunhada e levam consigo um padre, de propósito.[35]

17.12 Reconciliação de Gent, 1453.

O caráter formal da reparação e da vingança, por sua vez, cria situações em que a injustiça é remediada com punições simbólicas ou expiações. Em todas as grandes reconciliações políticas do século XV, o elemento simbólico tem grande peso: a demolição de casas que lembravam o assassinato; a doação de cruzes memoriais, a construção de muros de tijolos nos portões, sem falar nas cerimônias públicas de penitência, a organização de missas pelas almas defuntas e a fundação de capelas. Foi assim nas exigências da casa de Orléans contra João sem Medo; no armistício de Arras em 1435; na expiação da Bruges rebelada em 1437; e na expiação ainda mais severa da Gent insurreta em 1453, com o longo cortejo de toda a população trajando preto, sem cintos, de cabeça descoberta e descalça, com os principais culpados na frente usando apenas túnicas, marchando na chuva torrencial, para todos juntos clamarem por perdão diante do duque.[36] **[17.12]** Na reconciliação com o irmão, em 1469, a primeira coisa que Luís XI pede é o anel com que o bispo de Lisieux havia instaurado o príncipe como duque da Normandia, e em Rouen, na presença de notáveis, manda que esfacelem o anel numa bigorna.[37]

O formalismo geral também é a base da fé no efeito da palavra falada, que se revela em sua totalidade nas culturas primitivas e que ainda está preservado no período medieval tardio nas fórmulas de bênçãos, de magias e condenações. Um pedido formal ainda tem algo de solene, algo impositivo que lembra os pedidos dos contos de fadas. Quando todas as súplicas não conseguem comover Filipe, o Bom, a perdoar um condenado, o pedido é levado a Isabel de Bourbon, a querida nora dele, na esperança de que não o negaria a ela; pois, diz ela, "até hoje nunca lhe pedi nada importante".[38] E o objetivo é alcançado. Sob essa mesma luz, deve-se considerar o espanto de Gerson pelo fato de que a moralidade não trazia melhoras, apesar de todas as pregações: "Não sei o que devo dizer, há continuamente sermões, mas sempre em vão".[39]



As características que costumam imprimir à mentalidade medieval tardia um caráter oco e superficial são frutos diretos desse formalismo geral. Primeiro há o simplismo incomum da motivação. Tendo em vista a ordem hierárquica do sistema de classificação, e tomando como ponto de partida a autonomia plástica de cada ideia e a necessidade de interpretar cada conexão com base numa verdade geral válida, a função causal da mente funciona como uma central telefônica; é possível estabelecer todos os tipos de conexão, mas apenas com dois números ao mesmo tempo. De cada situação, de cada contexto veem-se simplesmente alguns traços, e estes são extremamente exagerados e multicoloridos; a imagem de uma experiência sempre apresenta as poucas linhas pesadas de uma xilogravura primitiva. Um motivo sempre basta como explicação, e de preferência o mais comum de todos, o mais imediato ou o mais tosco. Para os borguinhões, o motivo da morte do duque de Orléans só podia ser uma coisa: o rei havia pedido ao duque da Borgonha que vingasse o adultério da rainha com Orléans.[40] A causa do grande levante do povo de Gent, na cabeça dos contemporâneos, é explicada satisfatoriamente por uma simples questão de estilo de uma carta formal.[41]

O espírito medieval adora generalizar as coisas a partir de um caso. Olivier de la Marche, a partir de um único caso anterior de imparcialidade inglesa, conclui que os ingleses eram honestos naquela época e que essa foi a razão de terem conseguido conquistar a França.[42] O tremendo exagero que logo brotava da visão colorida demais e isolada demais dos acontecimentos é ainda mais fortalecido pelo fato de que para cada caso sempre havia um paralelo pronto retirado das Escrituras, o que elevava o caso a uma esfera de consequências ainda maiores. Quando, por exemplo, em 1404, uma procissão de estudantes parisienses é interrompida e duas pessoas são feridas, enquanto outra tem as roupas rasgadas, o indignado chanceler da universidade tem apenas uma coisa terna a dizer: *les enfants, les jolis escoliers comme agneaux innocens* [as crianças, os belos estudantes como cordeiros inocentes], o suficiente para comparar o acontecido com o Massacre dos Inocentes.[43]

Num lugar em que para cada caso se encontra tão facilmente uma explicação, e, uma vez que esta foi aceita, se acredita nela com tanto fervor, reina uma extraordinária comodidade do falso juízo. Se com Nietzsche precisamos admitir que "a renúncia a juízos errôneos tornaria a vida impossível" [*der Verzicht auf falsche Urteile das Leben unmöglich machen würde*], pode-se atribuir justamente a isso uma parte do vigor

da vida que chama a nossa atenção nos tempos anteriores. Qualquer época que demanda uma tensão extraordinária de todas as forças precisa que o falso juízo venha em auxílio dos nervos de um modo intensificado. O homem medieval, na verdade, vivia continuamente numa crise intelectual dessas; ele não escapava um momento sequer dos juízos falsos mais grosseiros, que sob a influência do partidarismo atingiam um grau sem paralelo de malícia. Toda a atitude dos borguinhões frente à grande rixa com Orléans demonstra tal fato. A proporção das inúmeras vidas ceifadas em combate é ridiculamente exagerada pelo lado vencedor: na batalha próxima a Gavere, Chastellain faz com que apenas cinco nobres pereçam do lado do soberano contra 20 mil ou 30 mil dos revoltosos de Gent.[44] Uma das características mais modernas de Commines é o fato de ele não participar desses exageros.[45]

Como, afinal de contas, deve-se interpretar essa peculiar leviandade que é revelada continuamente na superficialidade, imprecisão e credulidade do homem medieval tardio? Muitas vezes é como se não tivessem a menor necessidade de pensamentos verdadeiros, como se a passagem de imagens flutuantes e sonhadoras já fosse suficiente para suprir o espírito: fatos externos descritos superficialmente, essa é a assinatura de escritores como Froissart e Monstrelet. Como as batalhas e cercos infindáveis e indecididos, nos quais Froissart desperdiçou o seu talento, conseguiram despertar a sua atenção? Ao lado de determinados partidários, encontramos entre os cronistas aqueles em que é impossível determinar as simpatias políticas, como Froissart e Pierre de Fenin, tanto os seus espíritos se exaurem na narração dos acontecimentos externos. Eles não distinguem o importante do desimportante. Monstrelet estava presente nas conversas entre o duque da Borgonha e a prisioneira Joana d'Arc, mas não se recorda do que foi tratado.[46] A imprecisão, mesmo quando se trata de acontecimentos importantes para eles mesmos, não tem limites. Thomas Basin, o próprio condutor do processo de reabilitação de Joana d'Arc, diz em sua crônica que ela nasceu em Vaucouleurs. Ele fez com que o próprio Baudricourt – que Basin trata por senhor em vez de capitão da cidade de Tours – a trouxesse e engana-se em três meses quanto à data do primeiro encontro dela com o delfim.[47] Olivier de la Marche, a joia rara entre todos os cortesãos, engana-se continuamente na descendência e parentesco da família ducal e até mesmo erra a data do casamento de Carlos, o Temerário, com Margarida de York, de cujas festividades, em 1468, ele participou e descreveu, mas situa o evento após o cerco de Neuss, em

1475.[48] Mesmo Commines não escapa de tais confusões: ele frequentemente multiplica uma certa quantidade de anos por dois; e narra três vezes a morte de Adolfo de Gelre.[49] **[17.13]**

A falta de habilidade para fazer distinções críticas e o grau de credulidade se manifestam tão claramente em cada página da literatura medieval que é desnecessário citar exemplos. É claro que aqui existe uma grande diferença de grau, de acordo com o nível de educação do indivíduo. Entre o povo das terras borguinhãs, em relação a Carlos, o Temerário, ainda reinava aquela forma peculiar de credulidade bárbara, que nunca acreditava de fato na morte de uma figura de porte na realeza; desse modo, mesmo dez anos após a batalha de Nancy, ainda se fazia empréstimo de dinheiro que deveria ser pago quando o duque retornasse. Basin trata o caso como puro disparate, e Molinet faz o mesmo; ele o menciona em suas *Merveilles du monde* [Maravilhas do mundo]:

J'ay veu chose incongneue:	Vi algo sem precedente:
Ung mort ressusciter,	Um morto se levantar,
Et sur sa revenue	E com a sua volta
Par milliers achapter.	Milhares fecharem negócios.
L'ung dit: il est en vie,	Um diz: ele está vivo,
L'autre: ce n'est que vent.	O outro: é só vento.
Tous bons cueurs sans envie	Todos os bons corações sem inveja
Le regrettent souvent.[50]	Frequentemente o lamentam.

Porém, dada a influência da forte passionalidade e da imaginação sempre pronta, a crença da realidade imaginada se fixa facilmente entre as pessoas. Dada a disposição da mente para pensar em termos de concepções fortemente isoladas, a simples presença de uma ideia na cabeça logo levava à presunção da credibilidade desta. Uma vez que certa imagem, imbuída de nome e forma, começasse a circular na mente, ela tinha grandes chances de ser aceita no sistema das figuras morais e religiosas, e automaticamente iria partilhar da sua alta credibilidade.

Se por um lado os conceitos, por terem um nítido delineamento, suas conexões hierárquicas e seu caráter muitas vezes antropomórfico, são especialmente firmes e inflexíveis, existe, por outro lado, o perigo de que justamente nessa *forma* vívida da ideia o *conteúdo* se perca. Eustache Deschamps dedica um poema didático, longo, alegórico e satírico, *Le Miroir de mariage* [O espelho do casamento],[51]

às desvantagens do casamento; um dos personagens principais é *Franc Vouloir* [Livre-Arbítrio], incitado por *Folie* [Loucura] e *Désir* [Desejo] a se casar, mas impedido por *Repertoire de science* [Repertório de ciência].

Mas qual o significado da abstração *Franc Vouloir* para o poeta? Em primeira instância, a alegre liberdade do jovem solteiro, mas em outros momentos o livre-arbítrio no sentido filosófico. A imaginação do poeta foi tão absorvida na personificação da figura *Franc Vouloir*, por si mesma, que ele não sente necessidade de delinear com clareza o conceito do personagem, e o deixa oscilando entre os extremos.

17.13 *Statuts et Armorial de la Toison d'Or.*

O mesmo poema ilustra ainda, por outro ângulo, como as representações do pensamento, uma vez elaboradas, facilmente se tornavam instáveis ou evaporavam. O tom do poema é o da famosa ridicularização filistina da mulher: a troça sobre sua fraqueza, a difamação de sua honra; aquilo com que todo o período medieval se deleitou. Para a nossa sensibilidade, o louvor devoto destoa grosseiramente do casamento espiritual e da vida contemplativa em que *Repertoire de science* acolhe o seu amigo *Franc Vouloir* na parte final do poema.[52] Da mesma forma, nos soa estranho que o poeta às vezes lance mão de *Folie* e *Désir* para nos dizer grandes verdades, verdades que se esperaria ouvir do lado adversário.[53]

Aqui, como tantas vezes acontece nas expressões medievais, surge a pergunta: será que o poeta leva realmente a sério aquilo que elogia? Assim como também se poderia perguntar: será que Jean Petit e seus patronos borguinhões acreditavam em todos os horrores com que macularam a memória de Orléans? Ou ainda, será que os soberanos e nobres levavam mesmo a sério a bizarra fantasia e o teatro com que ornamentavam os seus planos de guerra e juramentos cavaleirescos? É extremamente difícil, quando se trata do pensamento medieval, fazer uma distinção clara entre o sério e o lúdico, entre a convicção sincera e essa disposição do espírito que os ingleses chamam de *pretending*, que é a disposição de uma criança ao brincar, que também ocupa um lugar muito importante nas culturas primitivas[54]

e se expressa de forma pura menos por meio da *geveinsdheid* [fazer de conta, fingir], e mais por *aacnstellerij* [encenar algo].

Essa mistura de seriedade e brincadeira é característica nas instâncias mais diversas. É sobretudo na guerra que se gosta de imprimir um elemento cômico: o escárnio dos dominados em relação a seus inimigos é algo pelo qual acabam muitas vezes pagando de forma sangrenta. As pessoas de Meaux põem um jumento no muro para ridicularizar Henrique V da Inglaterra; o povo de Condé explica que ainda não pode se render, pois está ocupado preparando panquecas para a Páscoa; em Montereau, os burgueses sobem nos muros e espanam o pó de seus capacetes depois de o canhão dos sitiadores ter sido disparado.[55] Nessa mesma linha, o acampamento de Carlos, o Temerário, diante de Neuss, foi construído como uma enorme quermesse: os nobres, *par plaisance*, mandam erigir suas tendas na forma de castelos, com galerias e jardins; há todo tipo de diversão.[56]

Existe uma área específica em que a mescla do elemento jocoso às coisas mais sérias tem um efeito especialmente bizarro: a esfera sombria da crença no diabo e nas bruxas. Embora a fantasia diabólica se enraizasse nas profundezas do medo, que a alimenta continuamente, também aqui a representação ingênua das figuras tem um colorido tão infantil e tão familiar, que às vezes faz com que percam o seu caráter assustador. Não é só na literatura que o diabo assume uma figura cômica: mesmo na sinistra seriedade dos processos de feitiçaria, o bando de Satã é representado com frequência à maneira de Hieronymus Bosch, misturando o odor infernal de enxofre com os peidos da farsa. Os demônios que desassossegam um convento de freiras, sob o comando dos capitães Tahu e Górgias, portam nomes "muito de acordo com os nomes de peças de roupas do cotidiano, instrumentos ou jogos atuais, como Pantoufle, Courtaulx e Mornifle" [*assez consonnans aux noms des mondains habits, instruments et jeux du temps présent, comme Pantoufle, Courtaulx et Mornifle*].[57]

O século XV foi o século da caça às bruxas por excelência. Nessa época, com a qual costumamos encerrar a Idade Média e vislumbramos satisfeitos o humanismo florescente, a elaboração sistemática da paranoia das bruxas – aquele desenvolvimento horrível do pensamento medieval – é selada pelo *Malleus maleficarum* e pela bula *Summis desiderantes* (1487 e 1484). E nenhum humanismo ou Reforma conseguem impedir essa insanidade: não é o humanista Jean Bodin, mesmo na segunda metade do século XVI, em seu *Démonomanie*,

quem dá o combustível mais substancial e mais intelectual para a mania de perseguição? A nova era e o novo saber não afastaram de pronto o horror da caça às bruxas. Estranhamente, as noções mais condescendentes no que se refere à bruxaria, anunciadas no final do século XVI pelo médico Johannes Wier, de Gelder, já eram amplamente representadas no século XV.

A atitude do espírito medieval tardio frente à superstição, ou seja, frente a bruxas e feitiços, é muito variável e pouco firme. Mas esse período não estava entregue de forma tão desamparada a toda magia e paranoia, como se poderia supor, considerando a credulidade geral e a falta de pensamento crítico. Há uma série de manifestações de dúvida ou de opiniões racionais. Volta e meia o mal irrompe de um novo centro de mania demoníaca, e consegue sobreviver ali por longo tempo. Havia regiões específicas nas quais a magia e a bruxaria se sentiam em casa, sobretudo nos lugares montanhosos: Savoia, Suíça, Lorena e Escócia. Mas as epidemias também irrompem fora dessas áreas. Por volta de 1400, a própria corte francesa era um desses centros de magia. Um pregador avisou os nobres da corte que era preciso tomar cuidado, caso contrário a expressão *vieilles sorcières* [velhas feiticeiras] mudaria para *nobles sorciers* [nobres feiticeiros].[58] A atmosfera das artes diabólicas pairava especialmente ao redor de Luís de Orléans; as acusações e as suspeitas lançadas por Jean Petit não eram de todo infundadas, nesse particular. Amigo e conselheiro de Orléans, o velho Philippe de Mézières, considerado pelos borguinhões o insuflador secreto de todos os crimes de Orléans, relata que havia aprendido algumas artes mágicas com um espanhol, há algum tempo, e como havia sido custoso esquecer esse conhecimento infame. Mesmo dez ou doze anos depois de ter deixado a Espanha, "ele não conseguia extirpar direito do seu coração os sinais citados e o efeito deles contra Deus" [*à sa volenté ne povoit pas bien extirper de son cuer les dessusdits signes et l'effect d'iceulx contre Dieu*], até que finalmente, com a confissão e a resistência, foi redimido pela bondade de Deus "dessa imensa loucura, que é inimiga da alma cristã" [*de ceste grand folie, qui est à l'ame crestienne enemie*].[59] De preferência, procurava-se pelos mestres das artes mágicas em regiões inóspitas: uma pessoa que quer falar com o diabo e não consegue encontrar ninguém para lhe ensinar essa arte recebe a recomendação de ir à *Ecosse la sauvage* [para a selvagem Escócia].[60]

Orléans tinha os próprios mestres bruxos e nigromantes. Um deles, cuja arte não lhe satisfez, ele mandou queimar.[61] Exortado a pedir a

opinião de teólogos sobre quais dessas práticas supersticiosas eram admissíveis, respondeu: "Por que eu haveria de consultá-los? Estou ciente de que eles hão de me desaconselhar, e apesar disso estou totalmente decidido a agir dessa forma e acreditar dessa forma, e não vou abrir mão disso".[62] Gerson relaciona a morte súbita de Orléans a esse pecar obstinado; ele reprova as tentativas de salvar o rei histérico pela magia; os fracassos haviam feito mais de uma pessoa pagar com a morte na fogueira.[63]

Uma prática mágica em particular era sempre citada nas cortes dos soberanos: chamada *invultare* em latim, e *envoûtement* no francês, trata-se da tentativa, conhecida no mundo todo, de arruinar um inimigo amaldiçoando uma estatueta de cera batizada, ou alguma outra imagem, em nome dele, ou derretê-la ou perfurá-la. Parece que o próprio Filipe VI da França, em cujas mãos uma dessas estatuetas foi parar, jogou-a no fogo com as seguintes palavras: "Vamos ver quem é mais forte, o diabo para me danar ou Deus para me salvar".[64] Também os duques de Borgonha foram perseguidos com essa prática. "Não tenho diante de mim", queixa-se o conde de Charolais, amargo, "pedacinhos de cera batizados à maneira do diabo, cheios de artes abomináveis contra mim e contra outros?" [*N'ay-je devers moy les bouts de cire baptisés dyaboliquement et pleins d'abominables mystères contre moy et autres?*][65] Filipe, o Bom, que, ao contrário de seu sobrinho real, em tantos aspectos representava uma concepção de vida mais conservadora – desde suas opiniões sobre a cavalaria e a pompa, os planos de cruzada, até as formas literárias à moda antiga que ele protegia – parecia ter opiniões mais esclarecidas do que a corte francesa, e sobretudo Luís XI, no quesito superstição. Filipe não dava importância ao dia de azar das Crianças Inocentes, que se repetia toda semana; não ficava indagando a astrólogos e videntes sobre o futuro "pois em todas as coisas ele se mostrava uma pessoa inteiramente leal e fiel a Deus, sem querer saber de nenhum de Seus segredos" [*car en toutes choses se monstra homme de léalle entière foy envers Dieu, sans enquérir riens de ses secrets*], diz Chastellain, que partilha dessa opinião.[66] É o duque que interfere para pôr um fim, em 1461, às horríveis perseguições a bruxas e magos em Arras, uma das grandes epidemias da paranoia persecutória.

A inacreditável cegueira com que as campanhas contra as bruxas eram conduzidas em parte tinha origem no fato de que os conceitos de magia e heresia haviam se misturado. De um modo geral, todo o

desprezo, medo e ódio de transgressões inauditas, mesmo sem ligação direta com o terreno da fé, era expresso no conceito de heresia. Monstrelet, por exemplo, chama os crimes sádicos de Gilles de Rais simplesmente de *héresie*.[67] A palavra comum para magia no século XV na França era *vauderie*, que havia perdido a sua conexão original com os heréticos valdenses [*voudois*]. Na grande *Vauderie d'Arras*, vê-se tanto o enorme delírio doentio, do qual logo se incubaria a *Malleus maleficarum*, como a dúvida geral, seja entre o povo, seja entre as classes mais altas, sobre a verdade de todos os crimes descobertos. Um dos inquisidores considera que um terço da cristandade está contaminado com a *vauderie*. A confiança dele em Deus acaba levando-o à terrível conclusão de que toda pessoa acusada de magia necessariamente seria culpada. Deus não permitiria que se acusasse alguém que não fosse de fato um feiticeiro. "E quando se argumentava contra ele, quer fosse um religioso ou não, ele dizia que se devia prender essa pessoa como suspeita de ser *vauldois*" [*Et quand on arguoit contre lui, fuissent clercqs ou aultres, disoit qu'on debvroit prendre iceulx comme suspects d'estre vauldois*]. Se alguém insistisse que algumas das manifestações eram fruto da imaginação, ele logo considerava o indivíduo suspeito. Sim, esse inquisidor chegava ao ponto de declarar que bastava olhar a pessoa para saber se ela estava envolvida em *vauderie*. Mais tarde tal homem ficou demente, mas as bruxas e os magos já tinham perecido na fogueira.

A cidade de Arras ganhou uma reputação tão ruim por causa das perseguições que chegavam a recusar abrigo ou crédito aos seus comerciantes, temendo que no dia seguinte eles fossem acusados de magia e seus bens fossem confiscados. Não obstante, diz Jacques du Clercq, fora de Arras não havia uma pessoa em mil que acreditasse na verdade de tudo isso: "Nunca se haviam visto acontecer tais casos nas terras do lado de cá" [*oncques on n'avoit veu es marches de par decha tels cas advenu*]. Quando as vítimas eram forçadas a se retratarem de seus feitos maléficos na hora da execução, até o próprio povo de Arras tem suas dúvidas. Um poema repleto de ódio contra os perseguidores culpa-os de terem instaurado tudo isso por ganância; o próprio bispo diz que se trata de uma conspiração, "uma coisa tramada por certas pessoas malvadas" [*une chose controuvée par aulcunes mauvaises personnes*].[68] O duque da Borgonha vai pedir conselho na faculdade de Leuven, onde vários declaram que a magia não é real, não passa de ilusão. Então Filipe envia Toison d'or, seu rei de armas, à cidade

e dali em diante não houve mais vítimas e aqueles que ainda estavam sendo investigados foram tratados de forma mais benevolente.

Por fim, todos os processos contra bruxas em Arras são destruídos. E a cidade comemora o fato com uma festa alegre e jogos morais e edificantes.[69]

A visão de que a paranoia acerca das próprias bruxas, cavalgando pelo céu e fazendo orgias no sabá, **[17.14]** não passa de ilusão já era a correntemente adotada por vários indivíduos no século XV. No entanto, isso não significa que o papel do diabo havia sido tirado da pauta, pois é ele que causa a lamentável ilusão; trata-se de um erro, mas ele tem origem em Satã. Essa também ainda é a opinião defendida por Johannes Wier no século XVI. Em Martin Lefranc, prior da igreja de Lausanne, o poeta da grande obra *Le Champion des Dames* [O campeão das damas] **[17.15 e 17.16]**, dedicada a Filipe, o Bom, em 1440, encontramos a seguinte posição, mais suavizada, sobre a paranoia das bruxas.

17.14 *Orgia das bruxas.* Tratado sobre os crimes de bruxaria.

Il n'est vieille tant estou(r)dye,
Qui fist de ces choses la mendre,
Mais pour la faire ou ardre ou pendre,
L'ennemy de nature humaine,
Qui trap de faulx engins scet tendre,
Les sens faussement lui demaine.
Il n'est ne baston ne bastonne
Sur quoy puist personne voler,
Mais quant le diable leur estonne
La teste, elles cuident aler
En quelque place pour galer
Et accomplir leur volonté.
De Romme on les orra parler,
Et sy n'y auront jà esté.
...
Les dyables sont tous en abisme,
– Dist Franc-Vouloir – enchaienniez
Et n'auront turquoise ni lime
Dont soient jà desprisonnez.
Comment dont aux cristiennez
Viennent ilz faire tant de ruzes
Et tant de cas désordonnez?
Entendre ne sçay tes babuzes.

Não há uma velha, por mais confusa que seja,
Que a menor dessas coisas pudesse ter feito,
Mas para queimá-la ou na forca pendurar
O inimigo da natureza humana,
Que muitas armadilhas sabe armar,
Conduz a sua razão a uma pista falsa.
Não há pau ou vara
Em que alguém pudesse voar,
Mas se o diabo a sua mente confundiu,
Elas acreditavam voar
A qualquer lugar para se comprazerem
E fazer a sua vontade.
Há de se ouvir ela falar de Roma,
E mesmo sem lá nunca ter estado.
...
Os diabos, diz Franc Vouloir,
Estão todos no inferno, acorrentados,
E nem lima ou alicate devem ter,
Com que possam se libertar.
Como então chegam até os cristãos
Para tantas peças lhes pregar,
E tanta desordem lhes trazer?
Não consigo compreender teus disparates.

Par leuuie du dyable
la mort print entree
ou monde. Et ce le
ensuiuent ceulx qui tiennent sõ

E num outro lugar, no mesmo poema:

Je ne croiray tant que je vive
Que femme corporellement
Voit par l'air comme merle ou grive,
– Dit le Champion prestement –
Saint Augustin dit plainement
C'est illusion et fantosme;
Et ne le croient aultrement
Gregoire, Ambraise ne Jherosme.
Quant la pourelle est en sa couche,
Pour y dormir et reposer,
L'ennemi qui point ne se couche
Se vient encoste alle poser.
Lors illusions composer
Lui scet sy tres soubtillement,
Qu'elle croit faire ou proposer
Ce qu'elle songe seulement.
Force la vielle songera
Que sur un chat ou sur un chien
A l'assemblée s'en ira;
Mais certes il n'en sera rien:
Et sy n'est baston ne mesrien
Qui le peut ung pas enlever.[70]

Não hei de acreditar, enquanto viver,
Que o corpo de uma mulher
O ar possa atravessar como um melro ou um tordo
– Disse o Campeão de imediato –
Santo Agostinho diz claramente:
É ilusão e fantasmagoria;
E da mesma forma acreditam
Gregório, Ambrósio e Jerônimo.
Quando a pobre pessoa se deita,
Para dormir e descansar,
Vem o inimigo que nunca descansa
Ao seu lado se deitar.
Então manhosamente ele sabe
Como preparar a ilusão,
Fazendo com que ela ache que faz ou diga
O que simplesmente sonha.
Talvez a velha sonhe,
Que vai à reunião
Montada num gato ou num cachorro,
Mas na verdade nada acontece:
Também não há pau ou madeira,
Que de um passo consiga erguê-la.

Froissart também considera um *erreur* o caso do nobre da Gasconha com o seu companheiro demoníaco Horton, que ele descreve com tanta maestria.[71] Gerson está inclinado para, na avaliação das ilusões diabólicas, dar ainda mais um passo adiante e procurar uma explicação natural para todas as manifestações supersticiosas. Muito disso, diz ele, provém simplesmente da imaginação humana e de alucinações melancólicas, e estas, por sua vez, em milhares de casos baseiam-se unicamente na corrupção do poder de imaginar, causada, por exemplo, por uma lesão interna do cérebro. Essa visão, assim como a sustentada pelo cardeal Nicolau de Cusa,[72] parece suficientemente esclarecida; bem como a que sustenta que vestígios pagãos e invenções poéticas têm um papel importante na superstição. Mas embora Gerson admita que muitos dos feitos tidos como demoníacos devam ser atribuídos a causas naturais, no final das contas também

ele acaba dando crédito ao diabo: aquela lesão cerebral interna é, por sua vez, resultado da ilusão diabólica.[73]

Além da terrível esfera da perseguição às bruxas, a Igreja combatia a superstição utilizando meios eficazes e adequados. O pregador frei Ricardo faz com que lhe tragam as *madagoires* [mandrágoras] para que sejam queimadas,

que maintes sotes gens gardoient en lieux repos, et avoient si grant foy en celle ordure, que pour vray ilz creoient fermem ent que tant comme ilz l'avoient, mais qu'il fust bien nettement en beaux drapeaulx de soie ou de lin enveloppé, que jamais jour de leur vie ne seroient pouvres.[74]

as quais muitos membros confusos guardavam em lugares fechados, e tinham uma fé tão grande nessa sujeira, que quase acreditavam ser verdade que, enquanto as tivessem adequadamente envoltas em panos de seda ou linho limpos, não haveriam de ser pobres nem um dia sequer de suas vidas.

Os burgueses que deixaram um bando de ciganos lhes ler a mão são excomungados e é organizada uma procissão para afastar a desgraça que poderia provir desse sacrilégio.[75]

Um tratado de Dionísio Cartuxo indica mais claramente ao longo de quais linhas se traçam os limites entre fé e superstição, sobre qual base a teologia em parte tentava descartar as ideias e em parte tentava purificá-las mediante um conteúdo religioso verdadeiro. Amuletos, discussões, bênçãos, e assim por diante, diz Dionísio, não possuem por si mesmos o poder de causar um efeito. Nisso, portanto, eles diferem das palavras do sacramento, no qual, se as palavras forem proferidas com o significado correto, conseguem um efeito inegável, pois é quase como se Deus tivesse conectado seu poder a elas. As bênçãos, no entanto, só devem ser vistas como um pedido humilde, só devem ser realizadas com as palavras devotas adequadas e somente baseadas na fé em Deus. Se elas tiverem efeito, isso ocorre ou porque Deus concedeu o resultado, caso o pedido tenha sido feito de maneira adequada, ou, se o pedido foi realizado de outro modo – por exemplo, fazendo o sinal da cruz errado –, e mesmo assim obteve resultado, então foi obra do diabo. As obras do diabo não são milagres, pois os

17.15 Martin Lefranc, *Le Champion des Dames*.

17.16 Martin Lefranc apresenta seu livro a Filipe, o Bom.

diabos conhecem as forças secretas da natureza; portanto trata-se de um efeito natural, assim como as premonições das aves ou de outros animais resultam de causas naturais. Dionísio reconhece que nas práticas populares todas essas formas de bênçãos, amuletos e coisas do gênero realmente têm um valor evidente, mas ele nega esse valor e sustenta a opinião de que o melhor seria os religiosos proibirem tais costumes.[76]

De modo geral, pode-se caracterizar a atitude frente a tudo o que parecia ser sobrenatural como um hesitar entre as explicações naturais e racionais, a afirmação devota e espontânea e a desconfiança sobre as artimanhas e as trapaças do diabo. O dito *omnia quae visibiliter fiunt in hoc mundo, possunt fieri per daemones* [tudo o que parece visível neste mundo pode ser obra do diabo], consagrado pela autoridade de Agostinho e Tomás de Aquino, causa grande insegurança nos devotos bem-intencionados. Não são raros os casos em que uma pobre histérica deixa os habitantes de uma cidade em polvorosa, apenas para ser desmascarada após certo tempo.[77]

Notas

1 Aliénor de Poitiers, *Les Honneurs de la cour*, pp. 184, 189, 242, 266.

2 Olivier de la Marche, *L'Estat de la maison etc.*, t. IV, p. 56, ver questões semelhantes antes, na p. 62.

3 J. H. Round, *The king's serjeants and officers of state with their coronation services*, Londres, 1911, p. 41.

4 Sobre os adereços de Carlos, ver R. F. Burckhardt, *Anzeiger für Schweiz.* Altertumskunde, 1931, pp. 247 ss., em que há uma imagem de "les trois frères" [aqui figura 17.3].

5 Que curiosamente se espalhou até a locomotiva, o carro e (pelo menos nos Estados Unidos) ao elevador.

6 *Le Livre des trahisons*, p. 27.

7 Rel. de S. Denis, v. III, pp. 464 ss., Juvenal des Ursins, op. cit., p. 440; Noël Valois, *La France et le grand schisme d'occident*, Paris, 1896-1902, 4 vols., v. III, p. 433.

8 Juvenal des Ursins, op. cit., p. 342.

9 Monstrelet, op. cit., v. I, pp. 177-242; Coville, *Le Véritable Texte de la justification du duc de Bourgogne par Jean Petit*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1911, p. 57. Sobre o tema de uma segunda justificativa, com que Petit novamente haveria de responder à contra-argumentação de Thomas de Cerisi em 11 de setembro de 1408, ver O. Cartellieri, *Beiträge zur Geschichte der Herzöge von Burgund*. Heidelberg, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1914, v. V, p. 6; Wolfgang Seiferth, *Der Tyrannenmord von 1407*, dissertação inaugural de Leipzig, 1922. Atualmente, para tudo o que se refere a Jean Petit, bem detalhadamente, ver A. Coville, *Jean Petit, La Question du tyrannicide au commencement du XVe siècle*, Paris, 1932.

10 Leroux de Lincy, *Le Proverbe français*, E. Langlois (ed.), Bibl. de l'École des Chartes, LX, 1899, p. 569; J. Ulrich, *Zeitschr. f. franz. Sprache & Lit.*, n. XXIV, 1902, p. 191.

11 *Les Grandes Chroniques de France*, P. Paris (ed.), v. IV, p. 478.

12 Alain Chartier, *Ballade de Fougères*, Duchesne (ed.), p. 717.

13 *Les Fortunes et adversitez de feu noble homme Jehan Regnier*, ver P. Champion, *Histoire poétique du XVe siècle*, v. I, pp. 229 ss.; Jean Molinet, *Faictz et Dictz*, Paris, 1537, pastas 80, 119, 152, 161, 170, 194; Coquillart, *Œuvres*, v. I, p. 6; Villon, op. cit., Longnon (ed.), p. 134.

14 Roberti Gaguini, *Epistole et orationes*, Thuasne (ed.), v. II, p. 366.

15 Gerson, *Opera*, v. IV, p. 657; id., ibid., v. I, p. 936; Carnahan, *The 'Ad Deum vadit' of Jean Gerson*, pp. 61, 71; ver Leroux de Lincy, *Le Proverbe français*, v. I, p. LII.

16 Geffroi de Paris, *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, de Wailly et Delisle, Bouquet (ed.), v. XXII, p. 87; ver *index rerum et personarum*, s.v. Proverbia, p. 926.

17 Froissart, Luce (ed.), v. XI, p. 119; id., Kervyn (ed.), v. XIII, p. 41, v. XIV, p. 33, v. XV, p. 10; *Le Jouvencel*, v. I, pp. 60, 62-63, 74, 78, 93.

18 *Je l'envie* é um termo de jogo que significa: convido-te, desafio-te; *ic houd* é a resposta a isso: considerando que *cominus et eminus* seja uma alusão à fé, de que o porco-espinho também possa lançar seus espinhos.

19 V. meu estudo "Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef", in *Tien Studiën*, Haarlem, 1926 [*Verzamelde Werken*, v. II], p. 97 comp.

20 Ver antes, p. 99.

21 A. Piaget, *Le livre Messire Geoffroy de Charny*, Romania, XXVI, 1897, p. 396.

22 *L'Arbre des batailles*, Paris, Michel le Noir, 1515. Ver sobre Bonet Molinier, *Sources de l'histoire de France*, n. 3861.

23 Caps. 35, p. 85 bis (os n. 80-90 aparecem duas vezes na edição de 1515), pp. 124-26.

24 Cap. 56, 60, 84, 132. C. W. Coopland, "The three of battles and some of its sources", *Tijdschrift voor rechtsgeschiedenis*, v. V, 1923, p. 173, indica a forte dependência de Bonet de Johannes van Lagnano († 1382). Só que as partes que entram em consideração aqui parecem pertencer à porção mais original de Bonet. Sobre J. van Legnano, ver G. Ermini, *I trattati della guerra e della pace di G. da Legnano*, Bolonha, Studi e memorie per la storia dell' università di Bologna, t. VIII, 1924. No romance cavaleiresco espanhol *Tirante el Blanco*, o monge dá ao pajem o *L'Arbre des batailles* como manual da cavalaria.

25 Caps. 82, 89, 80 bis e ss.

26 *Le Jouvencel*, op. cit., v. I, p. 222; v. II, pp. 8, 93, 96, 133, 214.

27 *Les vers de maître Henri Baude, poète du XVe siècle*, Quicherat (ed.), Trésor de pièces rares ou inédites, 1856, pp. 20-25.

28 Champion, *Villon*, v. II, p. 182.

29 Esse formalismo era mais forte em tribos sul-americanas, que exigem de qualquer pessoa ferida por acidente que pague dinheiro ao seu clã, pois afinal derramou sangue do clã. L. Farrand, "Basis of American History", in *The American nation, A history*, v. II, p. 198.

30 La Marche, op. cit., v. II, p. 80.

31 Id., ibid., v. II, p. 168.

32 Chastellain, op. cit., v. IV, p. 169.

33 *Chron. scand.*, v. II, p. 83.

34 Petit Dutaillis, *Documents nouveux sur les moerus populaires etc.*, ver Chastellain, v. V, p. 399, e Jacques du Clercq, passim.

35 Du Clercq, op. cit., v. IV, p. 264; ver v. III, pp. 180, 184, 206, 209.

36 Monstrelet, op. cit., v. I, p. 342; v. V, p. 335; Chastellain, op. cit., v. II, p. 389; La Marche, op. cit., v. II, pp. 284, 331; *Le Livre des trahisons*, pp. 34, 226.

37 Quicherat, *Th. Basin*, v. I, p. XLIV.

38 Chastellain, op. cit., III, p. 106.

39 Gerson, "Sermo de nativ. domini", in *Opera*, v. III, p. 947.

40 *Le Pastoralet*, verso 2043.

41 Jean Jouffroy, *Oratio*, v. I, p. 188.

42 La Marche, op. cit., v. I, p. 63.

43 Gerson, "Querelela nomine Universitatis etc.", in *Opera*, v. IV, p. 574; ver Rel. de S. Denis, op. cit., v. III, p. 185.

44 Chastellain, op. cit., v. II, p. 375, vgl. 307.

45 Commines, op. cit., v. I, pp. 111, 363.

46 Monstrelet, op. cit., v. IV, p. 388.

47 Basin, op. cit., v. I, p. 66.

48 La Marche, op. cit., v. I, pp. 60, 63, 83, 88, 91, 94, 134; v. III, p. 101.

49 Commines, op. cit., v. I, pp. 170, 262, 391, 413, 460.

50 Basin, op. cit., v. II, pp. 417, 419; Molinet, *Faicz et Dictz*, f. 205. Na terceira linha leio *sa* no lugar de *la*.

51 Deschamps, *Œuvres*, t. IX.

52 Id., ibid., pp. 219 ss.

53 Id., ibid., pp. 293 ss.

54 Ver Marett, *The Threshold of Religion*, passim.

55 Monstrelet, op. cit., v. IV, p. 93; *Livre des trahisons*, op. cit., p. 157; Molinet, op. cit., v. II, p. 129; ver Du Clercq, op. cit., v. IV, pp. 203, 273; Th. Pauli, p. 278.

56 Molinet, op. cit., v. I, p. 65.

57 Id., ibid., v. IV, p. 417; *Courtaulx*, um instrumento musical; *Mornifle*, um jogo de cartas.

58 Gerson, *Opera*, v. I, p. 205.

59 Jorga, "Le Songe du vieil pelerin", in *Phil. de Mézières*, p. 69.

60 Juvenal des Ursins, op. cit., p. 425.

61 Id., ibid., p. 415.

62 Gerson, *Opera*, v. I, p. 206.

63 Id., "Sermo coram rege Franciae", in *Opera*, v. IV, p. 620; Juvenal des Ursins, op. cit., pp. 415, 423.

64 Id., *Opera*, v. I, p. 216.

65 Chastellain, op. cit., v. IV, pp. 314, 323-24; ver Du Clercq, op. cit., v. III, p. 236.

66 Chastelain, op. cit., v. II, p. 376; v. III, pp. 446-48; v. IV, p. 213; v. V, p. 32.

67 Monstrelet, op. cit., v. V, p. 425.

68 Bourquelot, "Chronique de Pierre le Prêtre", in *La Vauderie d'Arras*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 2ª série, v. III, p. 109.

69 Jacques du Clercq, op. cit., v. III, passim; Mathieu d'Escouchy, op. cit., v. II, pp. 416 ss.

70 Martin le Franc, "Le Champion des dames", in Bourquelot, op. cit., p. 86; Gaguin, Thuasne (ed.), v. II, p. 474.

71 Froissart, Kervyn (ed.), v. XI, p. 193.

72 Ver R. Stadelmann, *Vom Geist des ausgehenden Mittelalters*, Halle, 1929, p. 46.

73 Gerson, "Contra superstitonem praesertim Innocentum", in *Opera*, v. I, p. 205; "De erroribus circa artem magicam", v. I, p. 211; "De falsis prophetis", v. I, p. 545; "De passionibus animae", v. III, p. 142.

74 *Journal d'un bourgeois*, op. cit., p. 236.

75 Id., ibid., p. 220.

76 Dionysius Cartusianus, "Contra vitia superstitionum quibus circa cultum veri Dei erratur", in *Opera*, t. XXXVI, pp. 211 ss.; ver A. Franz, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, Freiburg, 1909, 2 volumes.

77 Por exemplo, Jacques du Clercq, op. cit., v. III, pp. 104-07.

18

A arte na vida

A cultura franco-borguinhã do final do período medieval é mais bem conhecida nos dias de hoje pelas artes plásticas, sobretudo a pintura. Os irmãos Van Eyck, Rogier van der Weyden e Memling, junto com Sluter, o escultor, dominam a nossa percepção dessa época. Não foi sempre assim. Cerca de três quartos de século antes, quando ainda se escrevia Hemlinc em vez de Memling, o leigo educado conhecia esse período em primeiro lugar a partir da historiografia, certamente não pelos próprios Monstrelet e Chastellain, mas pela *Histoire des ducs de Bourgogne* de De Barante, que se baseava nesses dois autores. E será que além, e mais do que De Barante, não seria sobretudo *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo a imagem que representava esse tempo para a maior parte das pessoas?

A imagem que daí surgiu era cruel e sinistra. Nos próprios cronistas e no tratamento do tema dado pelo romantismo do século XIX, sobressai sobretudo o aspecto sombrio e abominável da Baixa Idade Média: a crueldade sangrenta, paixão e ganância, a arrogância estridente e a vingança, a lamentável miséria. As cores mais suaves são adicionadas pela vaidade multicolorida e exagerada das famosas festas da corte, com todo o seu brilho de alegorias desgastadas e luxo insuportável.

E agora? Agora aquela época resplandece para nós com a seriedade elevada e nobre e a paz profunda de Van Eyck e Memling; **[18.1]** aquele mundo de cinco séculos atrás nos parece permeado de um brilho esplendoroso do prazer simples, um tesouro de profundidade espiritual. Para nós, a imagem passou de selvagem e obscura a pacífica e serena. Pois, além das artes plásticas, nas outras expressões de vida que conhecemos dessa época, tudo indica a presença da beleza e da silenciosa sabedoria: a música de Dufay e seus companheiros, as palavras de Ruysbroeck e Thomas de Kempis. Mesmo nos lugares em que ainda ressoam os sons altos de crueldade e miséria dessa

18.27 Mestre anônimo dos Países Baixos do Norte. *Cristo diante de Pilatos* e, ao fundo, a prefeitura de Haarlem.

18.1 Hans Memling, A Virgem Maria e seu filho.

época – como na história de Joana d'Arc e na poesia de Villon – a única coisa que emana dessas figuras é elevação e ternura.

Qual a razão para essa profunda diferença entre o retrato da época proporcionado pela arte e o proporcionado pela história e pela literatura? Será própria da época uma grande desproporção entre as diferentes esferas e as formas de expressão de vida? Seria a esfera de vida da qual brotava a arte pura e íntima dos pintores uma esfera diferente, melhor que a dos soberanos, nobres e letrados? Seria possível que os pintores, junto com Ruysbroeck, os Windesheimers e a canção popular, vivessem num limbo pacífico à margem desse inferno colorido? Ou será um fenômeno comum que as artes plásticas leguem uma imagem mais brilhante de certa época do que o fazem as palavras de poetas e historiadores?

A resposta à última pergunta é absolutamente afirmativa. De fato, a imagem que temos de todas as culturas anteriores passou a ser mais alegre, desde que passamos a olhar mais do que ler, e que a nossa percepção histórica se tornou cada vez mais visual. Pois as artes plásticas,

de onde extraímos sobretudo a nossa visão do passado, não se lamentam. O gosto amargo do sofrimento da época que a produziu evapora nesse tipo de arte. Mas o lamento acerca de todo o sofrimento do mundo, expresso na palavra, mantém sempre o seu tom de imediato sofrimento e insatisfação, sempre nos inunda com tristeza e compaixão, enquanto o sofrimento, da forma como é expresso pelas artes plásticas, instantaneamente passa para a esfera da paz elegíaca e serena.

Se acreditarmos que a realidade total de uma época pode ser compreendida a partir da visão da arte, então um erro comum na crítica histórica continuará sem ser corrigido. Considerando o período borguinhão em particular, existe ainda o perigo de um erro de percepção específico: a incapacidade de avaliar corretamente a relação entre as artes plásticas e as expressões literárias da cultura.

O observador recai nesse erro quando não percebe que, já de saída, se posiciona de forma muito distinta frente à arte e à literatura, devido à diferença dos estados de preservação de cada uma. A literatura do final da Idade Média, salvo algumas poucas exceções, já nos é praticamente toda conhecida. Conhecemos suas manifestações mais elevadas e também as mais baixas, todos os seus gêneros e estilos, do mais majestoso até o mais cotidiano, do mais devoto até o mais exaltado, do mais teórico ao mais concreto. Toda a vida desse período é refletida e expressa pela literatura. E a reflexão escrita não se esgotou apenas na literatura; além disso, há ainda todo o conjunto de papéis oficiais e documentos para completar o nosso conhecimento. Das artes plásticas, ao contrário, que devido à sua natureza expressam a vida daquela época de forma menos direta e completa, não possuímos mais do que fragmentos. Fora a arte da Igreja, sobreviveram apenas restos mínimos. Quase a totalidade das belas-artes seculares, quase toda a arte aplicada, está faltando: as formas em que as facetas mutantes da relação entre a produção artística e a vida da comunidade constantemente se manifestavam são justamente as que nós menos conhecemos. Nosso pequeno tesouro de retábulos e monumentos funerários nem de longe nos ensina o suficiente sobre essa relação: a imagem da arte permanece isolada, fora do que conhecemos sobre a vida colorida daquela época. Para poder compreender a função das artes plásticas na sociedade franco-borguinhã, a relação entre arte e vida, não basta a observação admirada das obras-primas que sobreviveram; aquilo que foi perdido também exige a nossa atenção.

A arte ainda fazia parte integralmente da vida naquela época. A vida era definida por formas vigorosas. Ela é unificada e mensurada

18.2 e 18.3 Gérard David, o julgamento de Cambises. O juiz Cambises havia se incriminado por ter proferido sentenças injustas. À esquerda

pelos sacramentos da Igreja, pelas festas do ano e pelas divisões do dia. Cada uma das tarefas e alegrias da vida tem uma forma fixa: a religião, a cavalaria e o amor cortês constituíam as formas mais importantes. A missão da arte era enfeitar as formas nas quais se vivia a vida com beleza. Não se buscava a arte em si, mas sim a vida bela. Ao contrário de épocas posteriores, não se sai de uma rotina de vida mais ou menos indiferente para, como consolo e edificação,

ele é preso; à direita, é escorchado. No fundo, à direita, seu filho toma seu lugar no assento do juiz, recoberto com a pele de seu pai.

desfrutar a arte em contemplação solitária; a arte era antes aplicada para intensificar o esplendor da própria vida. Ela se destina a reverberar os êxtases da vida, seja no voo mais elevado da devoção, seja no desfrutar mais altivo das coisas terrenas. Na Idade Média, a arte ainda não era considerada uma coisa bela em si. Na sua grande maioria, era arte aplicada, mesmo nos casos em que consideraríamos as obras como independentes. Ou seja, o motivo para desejar uma obra

de arte recai no seu propósito, na sua utilidade para alguma forma de vida; não obstante, o aspecto puro de beleza poderia guiar o próprio artista criador, muito embora isso ocorresse de modo semiconsciente. Os primeiros germes de um amor à arte por si mesma aparecem como um crescimento descontrolado da *produção* artística: soberanos e nobres vão amontoando objetos de arte, formam coleções; nesse momento passam a ser inúteis e servem apenas como curiosidade de luxo, como elementos preciosos do tesouro real. A partir daí se criou o sentido artístico de fato, que estaria maduro na Renascença.

Na apreciação das grandes obras de arte do século XV, em particular as peças de altar e a arte funerária, a importância do tema e o propósito eram bem mais importantes para o homem daquela época do que o valor da beleza. As obras precisavam ser belas ou porque seu assunto era muito sagrado ou o propósito, venerável. Esse propósito tinha sempre uma natureza mais ou menos prática. As peças de altar têm objetivo duplo: dispostas nas festividades mais solenes, elas servem para avivar a contemplação devota da congregação e conservar a memória dos doadores devotos, cuja efígie permanece ajoelhada, absorta em suas orações. Sabe-se que o políptico *Adoração do cordeiro*, de Hubert e Jan van Eyck, era aberto muito raramente. Quando os magistrados municipais holandeses encomendavam cenas de sentenças ou processos famosos para decorar os tribunais das prefeituras – como por exemplo a do *Julgamento de Cambises*, **[18.2 e 18.3]** de Gérard David, em Bruges, ou *O julgamento do imperador Otto*, **[18.4 e 18.5]** de Dirk Bouts, em Leuven, ou os quadros perdidos de Bruxelas pintados por Rogier van der Weyden –, a intenção era manter diante dos olhos dos juízes um lembrete solene e vibrante de sua obrigação. É possível depreender do caso a seguir quão sensível era uma pessoa ao tema que decorava as paredes. Em 1384, há um encontro em Lelinghem para negociar o armistício entre França e Inglaterra. O duque de Berry, amante do esplendor e a quem a tarefa fora confiada, mandou decorar as paredes nuas da velha capela onde os negociadores reais haveriam de se encontrar com tapeçarias que retratavam batalhas da Antiguidade. Mas quando John of Gaunt, duque de Lancaster e o primeiro a entrar, vê as tapeçarias, ele quer que as cenas de combate sejam retiradas: aqueles que buscam a paz não devem ter a guerra e a destruição representadas diante de seus olhos. Penduram-se então outras tapeçarias, as quais reproduzem os instrumentos da Paixão de Cristo.[1]

18.4 e 18.5 Dirk Bouts, *O julgamento do imperador Otto III*. À esquerda, o martírio do inocente. À direita, a sua mulher passa pela prova de fogo para provar a inocência do seu marido. Enquanto Huizinga vivia, os quadros ainda estavam em Leuven.

O antigo significado da obra de arte, no qual seu propósito se encontra no tema, em boa parte manteve-se nos retratos. Os sentimentos sobre a vida, o amor paternal e o orgulho familiar a que o retrato serve, ampliados em tempos mais recentes pela veneração aos heróis e pelo culto a si mesmo, ainda continuam vivos, enquanto já estava desgastada a forma social a que pertenciam as cenas da justiça. O retrato tinha ainda, muitas vezes, a função de apresentar os noivos prometidos. Junto com a delegação enviada a Portugal por Filipe, o Bom, em 1428, para lhe conseguir uma noiva, segue também Jan van Eyck, que iria pintar a imagem da filha do rei. Às vezes, arma-se toda uma ficção, como se o noivo tivesse se apaixonado pela princesa desconhecida somente pelo retrato, como ocorreu, por exemplo, no cortejo de Ricardo II da Inglaterra a Isabel da França, então com seis anos de idade.[2] Diz-se que certa vez a escolha chegou a ser feita

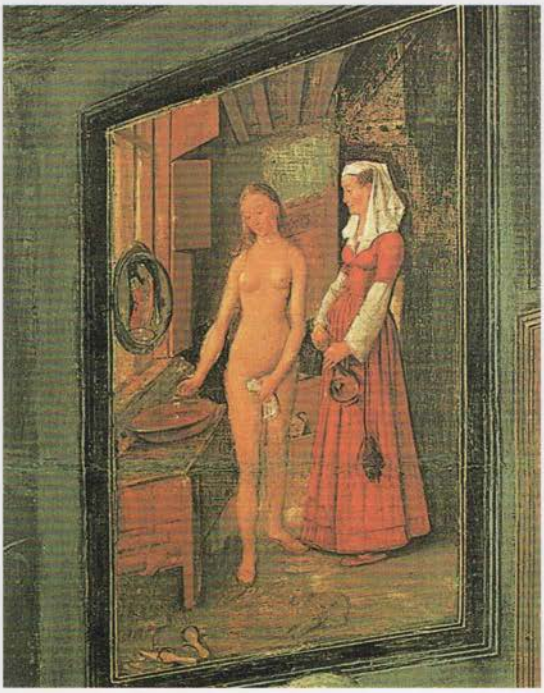
por comparação de retratos. Quando o jovem Carlos VI da França necessita se casar e é preciso escolher entre as filhas do duque da Baviera, da Áustria ou da Lorena, envia-se um pintor excelente para executar o retrato de cada uma delas. Os retratos são apresentados ao rei e ele escolhe Isabel da Baviera, de catorze anos, que ele achou muito mais bonita.[3]

Em nenhum lugar o propósito prático do trabalho artístico é tão importante quanto nos monumentos tumulares, nos quais a escultura da época encontrou a sua atividade por excelência. Mas não só a escultura: a intensa necessidade de uma imagem visível do falecido já precisava ser satisfeita durante o funeral. Às vezes o morto era representado por uma pessoa viva: na cerimônia fúnebre de Bertrand du Guesclin em Saint Denis, quatro cavaleiros montados, vestindo armaduras, apareceram na igreja "representando a pessoa do morto quando este ainda estava vivo" [*representans la personne du mort quand il vivoit*].[4] Uma conta do ano de 1375 menciona uma cerimônia fúnebre na casa dos Polignac: "cinco *sols* para Blaise, pela representação do cavaleiro morto no enterro" [*cinq sols à Blaise pour avoir fait le chevalier mort à la sepulture*].[5] Nos funerais da realeza, era costume usar um boneco de couro, totalmente vestido com insígnias reais, na tentativa de se obter a maior semelhança possível.[6] Às vezes, ao que parece, há mais do que uma dessas efígies no cortejo. A comoção do povo estava centrada na visão dessas imagens.[7] A máscara mortuária, que surge na França do século XV, provavelmente teve origem na confecção desses bonecos funerários pomposos.

Uma obra de arte quase sempre era empregada com uma finalidade ligada à vida cotidiana, uma finalidade prática. Com isso, o limite entre as belas-artes e o artesanato foi de fato apagado, ou melhor, ele nem fora delineado ainda. Também no que se refere à pessoa do próprio artista, esse limite ainda não existe. Entre o seleto grupo de mestres a serviço da corte de Flandres, Berry e Borgonha, a criação de quadros individualizados se alterna livremente com a ilustração de manuscritos e a policromatização de esculturas; eles também precisam se dedicar à pintura de brasões de armas nos escudos e bandeiras, além de criar roupas para os torneios e os trajes oficiais. Melchior Broederlam, que de início foi pintor do conde flamengo Luís de Male, e depois do genro de Luís, o primeiro duque da Borgonha, decorou cinco cadeiras esculpidas para a casa do conde. Ele recuperou e pintou as engenhocas mecânicas no castelo de Hesdin, com que

os hóspedes eram borrifados de água ou pó. Broederlam trabalhou na carruagem da duquesa. Ele supervisiona a decoração extravagante da frota que o duque borguinhão havia reunido no porto de Sluis, em 1387, para uma expedição contra a Inglaterra que acabou nunca acontecendo. Nos casamentos e funerais da realeza sempre se empregavam os pintores da corte. No ateliê de Jan van Eyck, seus assistentes pintavam estátuas, e ele mesmo fabricou para o duque Filipe um tipo de mapa-múndi no qual se podiam ver as cidades e países maravilhosa e nitidamente pintados. Hugo van der Goes pinta uma série de brasões com as armas do papa, que deveriam ser pregados nos portões da cidade durante uma indulgência em Gent.[8] De Gérard David, encontramos menções de que tenha ornamentado com pinturas as grades ou venezianas do quarto na *Broodhuis* [casa de pães] em Bruges, onde Maximiliano ficou preso em 1488, para tornar mais agradável a estada do prisioneiro real.[9]

De todo o trabalho oriundo das mãos daqueles artistas maiores e menores restaram apenas fragmentos de natureza bastante particular. Trata-se principalmente de monumentos tumulares, retábulos, retratos e miniaturas. Com exceção dos retratos, só muito pouco da pintura secular foi conservada. Da arte decorativa e do artesanato temos alguns gêneros específicos: utensílios de igreja, vestimentas religiosas e algumas peças de mobiliário. Como a nossa visão do caráter da arte do século XV seria ampliada se pudéssemos colocar as cenas de banho e de caçada de Jan van Eyck ou de Rogier van der Weyden ao lado das inúmeras *pietás* e *madonnas*.[10] **[18.6 e 18.7]** Existem áreas inteiras das artes aplicadas das quais mal temos ideia. Ao lado dos paramentos religiosos, precisaríamos ver os trajes deslumbrantes da corte, repletos de pedras preciosas e sininhos. Seria necessário poder ver aqueles navios ostensivamente adornados, dos quais as miniaturas apenas nos dão uma ideia muito deficiente e esquemática. Há poucas coisas cuja beleza impressionou tanto Froissart como os



18.6 Uma das obras seculares de Jan van Eyck, reproduzida em um quadro de Willem van Haecht. A obra original foi perdida.

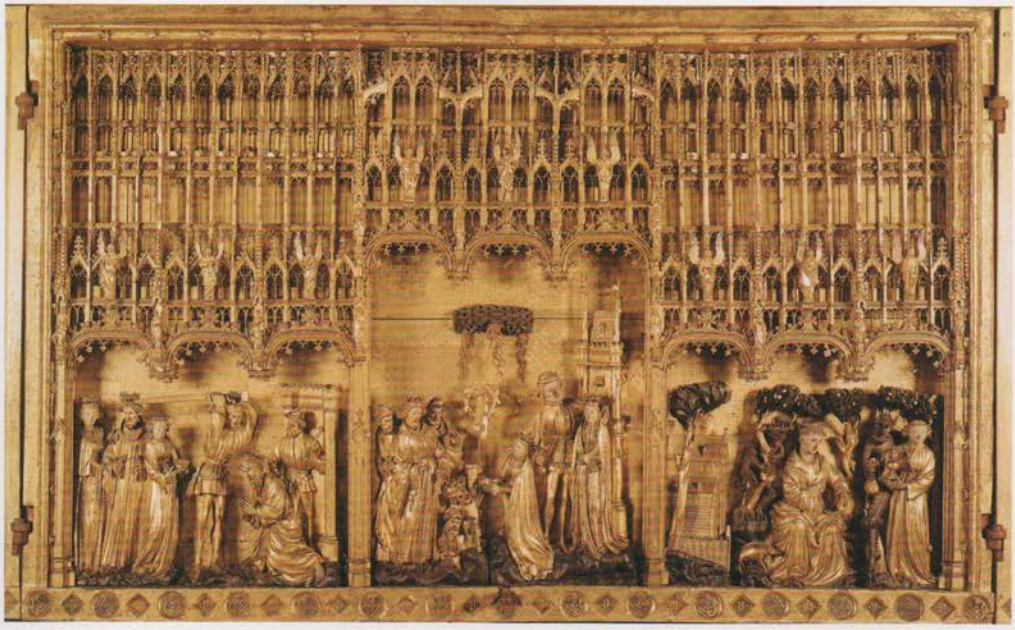
navios.[11] As flâmulas que tremulavam no topo do mastro, ricamente decoradas com brasões, às vezes eram tão compridas que chegavam a tocar a água. Ainda vemos essas flâmulas excepcionalmente longas e largas nas pinturas de navios de Pieter Brueghel. **[18.8]** O navio de Filipe, o Temerário, no qual Melchior Broederlam trabalhou no ano de 1387, em Sluis, era recoberto de ouro e azul; grandes brasões de armas ornavam a cabine do castelo de popa; as velas estavam salpicadas de margaridas e com as iniciais do casal ducal acompanhadas de seu lema, *Il me tarde*. Os nobres competiam entre si para ver quem iria ostentar a ornamentação mais cara para a expedição fracassada contra a Inglaterra. "Para os pintores tudo era ótimo", diz Froissart;[12] pagavam-lhes o preço que pediam e nunca havia um número suficiente deles. Ele afirma que muitos mandaram folhear os mastros inteiramente a ouro. Sobretudo Guy de la Trémoïlle não poupou recursos; gastou mais de 2 mil libras nisso. "Não se podia recomendar ou imaginar nada para deixar a nau mais bela que o senhor de la Trémoïlle já não tivesse feito em seus navios. E tudo isso era pago com o dinheiro dos pobres da França."

18.7 Imitação de Jan van Eyck, caçada festiva na corte de Borgonha. Cópia contemporânea de um original perdido.

18.8 Gravura de Pieter Brueghel. Reprodução de uma foto da coleção particular de Huizinga.

Sem dúvida, a característica mais marcante de toda a arte decorativa secular perdida teria sido a copiosa e deslumbrante extravagância. As obras de arte que sobreviveram também possuem essa característica de extravagância, mas como essa qualidade é menos valorizada por nós na arte, prestamos menos atenção nela. Procuramos apenas nos deleitar com a sua beleza mais profunda. Tudo o que é simples pompa e esplendor não mais nos atrai. Mas para o contemporâneo daquela época, eram justamente essa pompa e o esplendor que possuíam enorme valor.

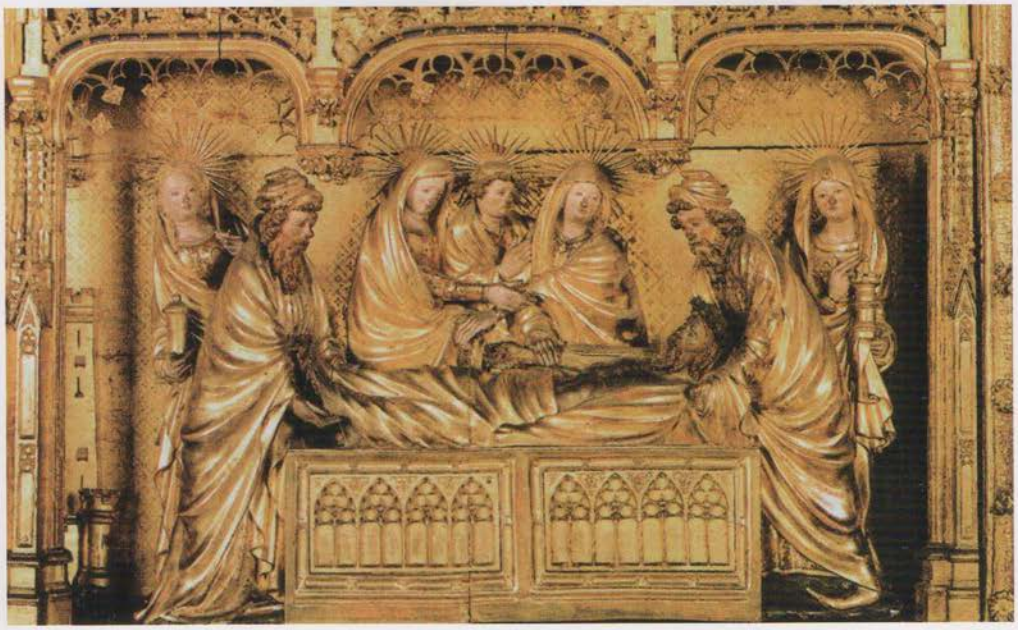
A cultura franco-borguinhã do final da Idade Média é uma daquelas em que o esplendor substitui a beleza. A arte medieval tardia reflete fielmente o espírito da Idade Média tardia, um espírito que já havia percorrido seu caminho. O que nós considerávamos uma das características mais importantes do pensamento medieval tardio – a representação de tudo que podia ser



18.9 Escultura em madeira de Jacques de Baerze. À direita, depositando Cristo no túmulo, extraído do retábulo da Crucificação. À esquerda, a parte central do retábulo dos santos e do dos mártires.

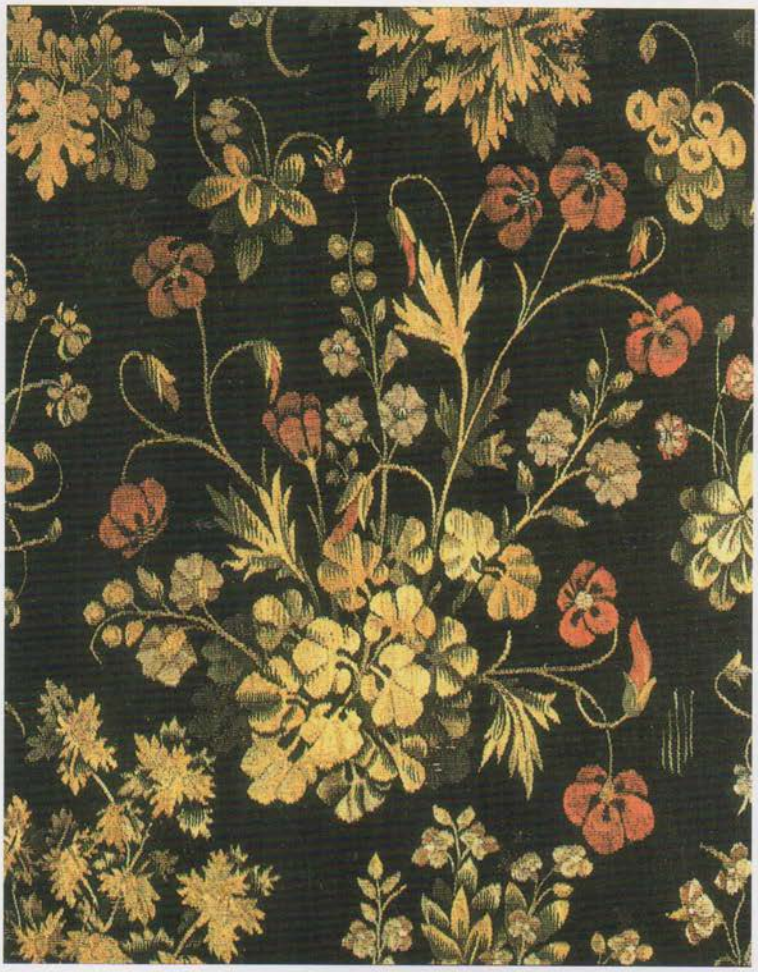
pensado considerando os menores detalhes, a sobrecarga da mente com um sistema infinito de representações formais –, isso também constitui a essência da arte daquela época. Também ela anseia por não deixar nada sem forma, nada sem representar ou sem ser decorado. O estilo *flamboyant* gótico é como um poslúdio sem fim: ele esgota todas as formas num processo de autoanálise, dá a cada detalhe uma elaboração contínua, a cada linha, a sua contralinha. É um superdimensionamento descontrolado da forma em relação à ideia; o detalhe ornamentado invade todas as superfícies e linhas. Nessa arte predomina o *horror vacui*, que talvez possa ser identificado como uma característica dos períodos finais de desenvolvimento intelectual.

Tudo isso significa que os limites entre esplendor e beleza se tornam mais difíceis de distinguir. O refinamento e a ornamentação já não servem para exaltar o naturalmente belo, mas invadem-no e ameaçam sufocá-lo. Essa invasão dos elementos decorativos formais sobre o conteúdo é tanto mais imoderada à medida que mais se afasta das artes puramente pictóricas. Há pouco espaço para a proliferação dessas formas na escultura, dado que esta cria figuras isoladas: as estátuas da Fonte de Moisés e dos *plourants* das sepulturas competem com Donatello em sua naturalidade rígida e sóbria. Mas tão logo a escultura adquire uma função decorativa, ou entra



no terreno da pintura e, limitada às dimensões reduzidas do relevo, reproduz cenas inteiras, também recai em representações agitadas e sobrecarregadas. Quem observa os entalhes de Jacques de Baerze e a pintura de Broederlam no tabernáculo de Dijon, **[18.9, 18.10]** lado a lado, perceberá uma desarmonia entre eles. Como pintura, representação pura, dominam a simplicidade e a paz; como talha, decorativas pela própria natureza, o formato das figuras é tratado ornamentalmente, e percebe-se que uma forma acotovela a outra, como algo que suplanta a paz daquilo que foi pintado. De mesma natureza é a diferença entre a pintura e a tapeçaria. A arte têxtil, devido à sua técnica menos livre, mesmo quando assume a tarefa de realizar uma reprodução pura, está mais próxima da arte ornamental e não consegue escapar da exagerada necessidade de decoração: as tapeçarias estão abarrotadas de figuras e cores, e permanecem arcaicas do ponto de vista das formas.[13] **[18.11]** Se nos distanciarmos mais ainda da arte pura, encontraremos o vestuário. O vestuário, não se pode negar, também pertence à arte. Mas é parte da própria finalidade das roupas que a pompa e o esplendor prevaleçam sobre a própria beleza. Além disso, a vaidade pessoal puxa a arte da moda para a esfera da paixão e da sensualidade, em que as características que constituem a essência da arte elevada – equilíbrio e harmonia – são secundárias.

18.10 Na página dupla seguinte: O retábulo da Crucificação em Dijon, fechado: as pinturas são de Melchior Broederlam. No painel esquerdo: a Anunciação de Maria. No painel direito: o pedido no templo e a calma na fuga para o Egito.



18.11 *Tapeçaria Millefleurs*, um dos componentes do rico butim de que os suíços se apoderaram após vencerem as batalhas em Grandson e Murten contra os borguinhões. Bruxelas, c. 1466. Abaixo, um detalhe.

Extravagância como a dos trajes de 1350 até 1480 não foi mais vista na moda de épocas posteriores, pelo menos não de forma tão generalizada e tão duradoura. Também houve moda extravagante em períodos posteriores, como a indumentária dos *lansquenettes* por volta de 1520 e os trajes da aristocracia francesa em 1660, mas o exagero e a sobrecarga desenfreados que caracterizaram as vestes franco-borguinhãs durante um século não encontram paralelo. Aqui se vê o que fez o sentido de beleza daquela época, entregue ao seu impulso imperturbável. Um traje de corte é sobrecarregado com centenas de pedras preciosas. Todas as medidas são exageradas, chegando ao grau do ridículo. O penteado feminino tem o formato de pão de açúcar do *hennin*, ou seja, o cabelo natural é escondido ou removido das têmporas e da área da testa, para exibir as frontes excepcionalmente arqueadas, consideradas bonitas; subitamente começou o uso dos decotes. Na indumentária masculina, contudo, as extravagâncias eram ainda mais numerosas. É nessa época que se veem os sapatos de bicos longuíssimos, os *poulaines*, que os cavaleiros em Nicópolis tiveram de cortar fora para poder fugir, as cinturas apertadas, as mangas bufantes em forma de balão que se erguiam dos ombros, as *houppelandes* pendendo até a altura dos pés, e as jaquetas, tão curtas que deixavam

18.12 Vestimenta masculina dos borguinhões.

o traseiro à mostra; **[18.12]** os chapéus e gorros altos pontiagudos ou cilíndricos, as maravilhosas toucas drapeadas ao redor da cabeça como uma crista de galo ou uma chama flamejante. **[18.13]** Quanto mais solene, mais extravagante; pois todo o belo significava pompa, *estat*.[14] O traje de luto que Filipe, o Bom, usa depois do assassinato de seu pai, para receber o rei da Inglaterra, é tão longo que pende do grande corcel que cavalga, até o chão.[15]

Toda essa ostentação descomedida atinge o auge nas festas da corte. Todos se lembram das descrições das festas borguinhãs, como o banquete de Lille em 1454, em que os convidados faziam o juramento de partir em cruzada contra os turcos enquanto o faisão era servido; ou da festa de casamento de Carlos, o Temerário, com Margarida

18.13 Jan van Eyck, retrato de um homem com touca vermelha.

de York em Bruges, em 1468.[16] Não podemos imaginar nada mais distante da atmosfera consagrada dos trípticos de Gent ou Leuven do que essas manifestações bárbaras de opulência da realeza. A partir da descrição de todos esses *entremets* com suas tortas, nos quais músicos tocavam, os navios e castelos exageradamente decorados, os macacos, baleias, gigantes e anões, com toda a alegoria banal que disso fazia parte, somos obrigados a imaginar tudo como exibições de extremo mau gosto.

No entanto, não seria a distância entre os dois extremos da arte, o religioso e o da festa da corte, demasiado grande em mais de um aspecto? Antes de qualquer coisa, é necessário levar em conta a função que a festividade desempenhava na sociedade. Ela ainda conservava o propósito que tinha entre povos primitivos, isto é, de ser a expressão soberana da cultura, a forma em que todos juntos expressam a máxima alegria de viver e o sentido daquela sociedade. Nessas épocas de grande renovação social, como na Revolução Francesa, as festividades às vezes readquirem aquela importante função social e estética.

O homem moderno pode buscar individualmente a confirmação de sua visão da vida e o mais puro desfrutar de sua alegria de viver em qualquer momento de paz, escolhendo ele mesmo a sua maneira de descontração. Mas numa época em que os luxos espirituais ainda eram pouco difundidos e pouco acessíveis, é necessário um ato comum, ou seja, a festa. E quanto maior o contraste da miséria do dia a dia, tanto mais indispensável é a festa e tanto mais fortes são os estimulantes necessários para, transformando esse êxtase em beleza e prazer, expiar a escuridão da realidade do dia a dia. O século XV é uma época de enorme depressão emocional e profundo pessimismo. Já mencionamos[17] a eterna angústia que esse século viveu diante da injustiça e da violência, do inferno e do juízo final, peste, fogo e fome, diabo e bruxas. A pobre humanidade, em contrapartida, necessitava não somente das promessas diariamente repetidas da salvação celestial e do atento cuidado e bondade de Deus; de tempos em tempos, precisava ainda de uma segurança solene, comum e gloriosa quanto à beleza da vida em si. O prazer da vida em suas formas primárias – jogo, amor, bebida, dança e música – não basta; é necessário enobrecê-la com beleza, estilizá-la com a expressão social da alegria de viver. Para o indivíduo, ainda não era possível atingir essa satisfação pela leitura dos livros, pela música, ao admirar a arte ou ao desfrutar a natureza; os livros eram caros demais,

a natureza demasiado insegura e a arte não era mais do que uma pequena parte das festividades.

As festas populares tinham apenas a música e a dança como fontes originais de beleza. Para a beleza da cor e da forma, elas se baseavam nas festividades da Igreja, que as ofereciam em abundância, e às quais normalmente estavam ligadas. A libertação da festa urbana da forma religiosa e o abrilhantamento dela com ornamentos próprios são consumados ao longo do século XV pelo trabalho dos retóricos. Até então, somente a corte do soberano tinha condições de promover uma festa puramente secular com luxo e arte, de proporcionar-lhe um esplendor próprio. Mas luxo e esplendor não são suficientes para a festa; nada lhe é tão indispensável quanto o estilo.

As festividades da Igreja tinham esse estilo graças à própria liturgia. Ali sempre havia a animada expressão de uma ideia elevada num belo gesto comunal. A dignidade sagrada e a nobre solidez da cerimônia não são destruídas nem mesmo pelo transbordamento mais extremo dos detalhes festivos, que beiravam o burlesco. Mas de onde a festa da corte emprestava o seu estilo? Qual a ideia fundamental a ser expressa? A resposta não poderia ser outra que não o ideal cavaleiresco, pois nele se baseava toda a forma de vida da corte. Estaria o ideal cavaleiresco ligado a um estilo próprio, uma liturgia, por assim dizer? Sim, tudo o que se referia a luta de cavaleiros, regras das ordens, torneios, precedência, homenagens e serviço: todo o jogo dos reis de armas, arautos e brasões constituíam esse estilo. Visto que a festividade da corte era elaborada a partir desses elementos, para os contemporâneos ela certamente possuía um estilo grande e digno de respeito. Ainda hoje, mesmo uma pessoa sem qualquer afinidade monarquista ou aristocrática, irá sentir-se impressionada por uma liturgia secular com demonstração de pompa. Imaginemos, então, como deve ter sido para aqueles que ainda estavam cativados pela ilusão do ideal cavaleiresco, quando presenciavam os trajes pomposos, as caudas compridas e as cores deslumbrantes!

Mas a festividade da corte aspirava por ainda mais. Queria apresentar o sonho da vida heroica na forma mais extrema. Nesse momento o estilo é insuficiente. Todo o aparato de fantasia cavaleiresca e pompa não era mais preenchido por uma vida real. Tudo se transformara demais em literatura, reflorescer doentio e convenção vazia. A sobrecarga de pompa e etiqueta acaba por encobrir o desmoronamento interno da forma de vida. O pensamento cavaleiresco do século XV

lambuzava-se num romantismo cada vez mais vazio e desgastado. Essa era a fonte da qual a festa da corte precisava extrair a inspiração para os seus espetáculos e representações. Como haveria de criar estilo a partir de uma literatura tão sem estilo, sem compromisso e insossa como era o romantismo cavaleiresco em sua decadência?

O valor da beleza dos entremezes deve ser analisado sob esta luz: tratava-se de literatura aplicada, a única maneira de tornar essa literatura ainda suportável. As formas evasivas e superficiais dos sonhos literários coloridos precisavam dar lugar à necessidade de representação material.

A seriedade pesada e bárbara que emana disso tudo encaixa-se perfeitamente na corte borguinhã, que, devido ao contato com o Norte, havia perdido o espírito francês, mais leve e mais harmônico. Encarava-se todo aquele enorme luxo com solenidade e seriedade. A grande festa do duque em Lille era ao mesmo tempo a conclusão e o clímax de uma série de banquetes que os nobres da corte ofereciam uns aos outros, para ver quem proporcionava o melhor deles. Começara de forma simples e com poucos custos, e então aumentaram o número de convivas, a abundância de pratos e os entremezes; o anfitrião oferecia uma coroa de flores ao convidado, que deveria então assumir a vez na rodada, e assim passou dos cavaleiros aos grandes nobres e dos nobres aos príncipes, sempre aumentando o glamour e a pompa, até finalmente chegar ao próprio duque. Para Filipe, tinha de ser mais do que uma festa deslumbrante; ali deveriam ter lugar os juramentos para a cruzada contra os turcos em prol da reconquista de Constantinopla, que tombara um ano antes: esse era o objetivo de vida que o duque proclamava oficialmente. Para os preparativos, ele designou uma comissão sob as ordens do Cavaleiro do Tosão de Ouro, Jean de Lannoy. Olivier de la Marche também era partícipe da festa. Quando ele se aproxima do tema em suas memórias, seu estado de ânimo se torna ainda mais solene, "porque obras grandes e veneráveis merecem um renome durador e a eterna rememoração" [*pour ce que grandes et honnorables oeuvres desirent loingtaine renommée et perpétuelle mémoire*], assim ele começa a relembrar esses grandes eventos.[18] Os primeiros e mais próximos conselheiros do duque estavam sempre presentes nas deliberações: **[18.14]** o próprio chanceler Rolin e Antoine de Croy, o primeiro camarista, foram chamados antes de se chegar a um acordo de como *les cérimonies et les mistères* [as solenidades e os mistérios] deveriam ser montados.

18.14 Rogier van der Weyden, o chanceler Rolin. Retábulo de Beaune, fechado.

O relato de toda essa pompa já foi feito tantas vezes que não é necessário repeti-lo aqui. Havia até pessoas de além-mar para assistir ao espetáculo. Além dos convidados, havia uma série de espectadores da nobreza, na maioria mascarados. Primeiro dava-se uma volta para admirar as obras esculturais e imponentes executadas, e só mais tarde tinham início as apresentações com *tableux-vivants*. O próprio Olivier desempenhava o papel principal, o de Saint Église, na parte mais importante da peça, quando entra numa torre colocada no dorso de um elefante, conduzido por um turco gigante. As mesas ganhavam as decorações mais maravilhosas, um galeão com seus tripulantes, cheio de adornos, um prado com árvores, uma fonte, rochas e a imagem de Santo André, o castelo de Lusignan com a fada Mélusine, um moinho de vento e uma cena de caçada de pássaros, uma floresta com animais selvagens em movimento e, por fim, uma igreja com um órgão e cantores que, alternando-se com a orquestra de vinte e oito pessoas dentro de uma torta, faziam performances musicais.

18.15 Rogier van der Weyden, o Retábulo de Beaune, aberto, com a cena do Juízo Final.

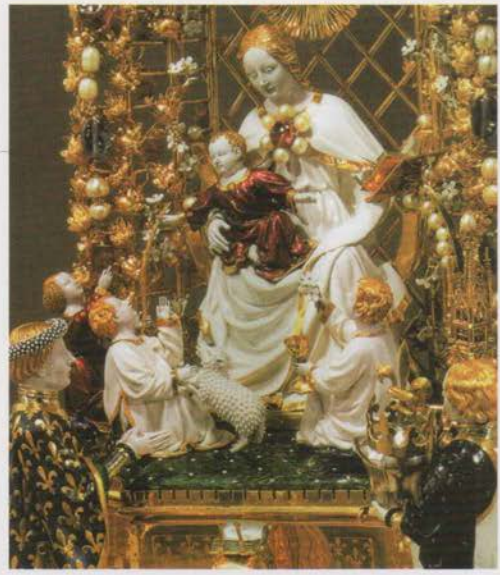
O interessante aqui é considerar o grau de bom ou de mau gosto. No tema em si, não se pode ver coisa muito diferente além de uma miscelânea de figuras mitológicas, alegóricas e moralizantes. Como era a apresentação? Sem dúvida nenhuma, buscava-se o efeito mais imponente por meio da extravagância. A torre de Gorkum, que brilhou na festa de casamento de 1468 como decoração de mesa, tinha pouco mais de 1,40 metro de altura.[19] Sobre uma baleia, que nessa mesma ocasião também decorava a mesa, La Marche disse: "e certamente isso deve ter sido um entretenimento muito belo, *pois* dentro dela havia mais de quarenta pessoas" [*et certes ce fut un moult bel entrémectz,* car *il y avoit dedans plus de quarante personnes*].[20] Quanto ao pródigo uso dos milagres da mecânica, é difícil associá-los a qualquer noção de arte: pássaros vivos voam da boca de um dragão, que está sendo combatido por Hércules, e outras coisas espantosas como essas. O elemento cômico é pobremente representado: dentro da torre de Gorkum há porcos selvagens tocando trompete, cabras executam um moteto, lobos tocam

flauta, quatro burros enormes atuam como cantores, tudo isso diante de Carlos, o Temerário, ele mesmo um excelente conhecedor de música.

Não hesitaria um segundo em dizer que, apesar de tudo, em meio a toda essa parafernália festiva – sobretudo as peças esculturais –, muitas obras de arte verdadeiras deviam acompanhar essa pompa desmesurada e desordenada. Não esqueçamos que as pessoas que entregavam o seu coração e dedicavam os seus pensamentos mais sérios a todo esse esplendor gargantuesco foram as mesmas que contrataram Jan van Eyck e Rogier van der Weyden. O próprio duque o fizera, assim como Rolin, o doador do altar de Beaune e de Autun, e Jean Chevrot, que encomendou os *Sete sacramentos* de Rogier, **[18.15]** e ainda outros, como Lannoy. E o que é mais eloquente: eram os mesmos pintores que fabricavam esse tipo de peça ostentatória. Apesar de, por acaso, não termos informações definitivas sobre Jan van Eyck ou Rogier, sabe-se que muitos outros trabalharam para tais festividades: Colard Marmion, Simon Marmion, Jacques Daret. Para a festividade de 1468, que repentinamente foi antecipada, toda a guilda de pintores foi mobilizada para terminar os trabalhos a tempo: às pressas, companheiros de Gent, Bruxelas, Leuven, Thirlemont, Bergen, Quesnoy, Valenciennes, Douai, Cambrai, Arras, Lille, Yprès, Courtray e Oudenarde foram trazidos para Bruges.[21] As coisas produzidas por essas mãos não podem ter sido completamente feias. Os trinta navios equipados do banquete de 1468, com os brasões de armas ducais, além das sessenta mulheres vestindo diferentes trajes regionais[22] e segurando cestos de frutas e gaiolas de passarinhos, e os moinhos de vento e os caçadores de pássaros – qualquer um trocaria de bom grado uma peça religiosa medíocre por algo assim.

Correndo o risco de cometer um sacrilégio, é tentador prosseguir e afirmar que às vezes é preciso ter em mente essa arte perdida da decoração de mesa, hoje sem nenhum vestígio, para podermos entender bem Claus Sluter[23] e os seus.

Passando da nobre escultura às peças pomposas com esplendor festivo, tem-se diante dos olhos os presentes ofertados, como aquele que Carlos VI, ajoelhado na reprodução, **[18.16]** recebeu de sua esposa Isabel da



18.16 Rei Carlos VI com seus filhos adora a Santa Virgem e o Filho. Ouro, folhado a ouro esmaltado e pedras preciosas.

Baviera por ocasião do ano-novo em 1404,[24] ou o São Jorge com o duque da Borgonha, que Carlos, o Temerário, doou à igreja de São Paulo em Liège, **[18.17]** como um presente pela destruição de 1468. Nesses casos, a nossa necessidade de beleza se sente dolorosamente incomodada pelo desperdício de tanta habilidade artística em ostentação tosca.

18.17 São Jorge com Carlos, o Temerário, presente do duque a Luís como reconciliação pela destruição da cidade em 1468.

Entre todas as artes, a da escultura tumular era a que tinha a função mais claramente prática. A tarefa dos escultores que precisavam fazer os túmulos dos duques borguinhões não era a de criar uma beleza imaginativa, mas de realizar a exaltação da grandeza do soberano. Essa tarefa é determinada de forma muito mais rígida e precisa do que a dos pintores. Esses últimos podiam executar suas encomendas de forma bem mais cômoda, dando asas à imaginação, e pintar o que bem quisessem quando não estavam trabalhando numa das encomendas. O escultor dessa época provavelmente foi muito pouco além do âmbito de suas encomendas; os motivos que precisava desenvolver eram poucos e ligados a uma rígida tradição. O duque os mantém muito mais a seu serviço do que aos pintores. Os dois grandes escultores holandeses, atraídos para fora do país para sempre pelo magnetismo da vida artística francesa, foram completamente monopolizados pelo duque da Borgonha. Sluter morava em Dijon, numa casa que o duque havia destinado e mobiliado para ele;[25] ali ele vivia como um grão-senhor e, ao mesmo tempo, como um serviçal da corte. O título hierárquico cortesão de *varlet de chambre de monseigneur le duc de Bourgogne* [camareiro do meu senhor, o duque da Borgonha] que Sluter e seu sobrinho Claes van de Werve **[18.18]** dividiam com Jan van de Eyck, tinha um significado bem mais importante no caso dos escultores. Claes van de Werve, que deu continuidade ao trabalho de Sluter, foi uma trágica vítima da arte a serviço da corte: retido em Dijon ano após ano para concluir o túmulo de João sem Medo, uma tarefa para a qual nunca havia recursos disponíveis, ele desperdiçou uma carreira de escultor brilhantemente iniciada numa espera infrutífera, e acabou falecendo sem poder concluir sua encomenda.

Oposto a essa servidão do escultor, há na verdade o fato de que a própria natureza da arte escultórica, justamente pela limitação de seus meios, de seu material e de seu tema, sempre tenta se aproximar de um certo grau de simplicidade e liberdade – que chamamos de classicismo. Isso ocorre tão logo um dos grandes mestres faça uso do cinzel, seja lá em que época ou meio. Independente do que o gosto da época queira impingir à arte escultórica, a representação da figura humana e de suas vestimentas varia muito pouco em madeira ou pedra, e entre as esculturas de bustos romanos da época do Império, Goujon e Colombe no século XVI, e Houdon e Pajou no século XVIII, as diferenças são muito menores do que em qualquer outro campo da arte.

18.18 Claes van de Werve, *Pleurant* (Figura de luto).

A arte de Sluter e seus confrades compartilha essa natureza eterna da arte escultórica. E mesmo assim não vemos as obras de Sluter como elas realmente foram e como se pretendia que fossem. Tão logo uma pessoa visualize a Fonte de Moisés da mesma forma que ela extasiava os contemporâneos de 1418, quando o legado papal concedia indulgência a qualquer um que viesse visitá-la com intenções devotas, torna-se claro por que nos atrevemos a mencionar simultaneamente a arte de Sluter e a dos *entremets*.

A Fonte de Moisés, conforme se sabe, é apenas um fragmento. **[18.19]** O primeiro duque da Borgonha quis ver a fonte, que tinha no topo uma imagem do Calvário, posta no jardim dos cartuxos em seu amado Champmol. O Cristo, com Maria, João e Madalena aos pés da cruz, compunha a parte principal da obra. Ela já havia desaparecido em grande parte antes da Revolução Francesa, que destruiu Champmol de modo irreparável. Abaixo da parte central e ao redor da base, cuja moldura é sustentada por anjos, estão as seis figuras do Velho Testamento que anunciaram a morte

18.19 Os profetas da Fonte de Moisés de Claus Sluter.

do Messias: Moisés, Davi, Isaías, Jeremias, Daniel e Zacarias, cada qual com uma bandeirola contendo o texto profético. Toda a representação tem o caráter de uma encenação no mais alto grau. Isso não se deve tanto ao fato em si de que também nos *tableaux-vivants* ou *personnages* tais figuras costumavam ser apresentadas em procissões e banquetes com as mesmas bandeirolas, ou que as profecias do Velho Testamento sobre o Messias fossem o tema mais importante dessas representações: deve-se, sim, à extraordinária força *verbal* da representação. A palavra escrita das inscrições tem um lugar extremamente importante nessa escultura. Somente se chega à compreensão da obra quando se assimilam os textos em todo o seu significado sagrado.[26] *Immolabit eum universa multitudo filiorum Israel ad vesperam* [e toda a assembleia da Congregação de Israel deverá matá-lo à noite], diz a profecia de Moisés. *Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossa mea* [Minhas mãos e meus pés eles perfuraram, e todos os meus ossos contaram] é a palavra do Salmo de Davi. *Sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum* [Como um cordeiro é levado ao matadouro, e como uma ovelha fica em pé diante de seu tosador, mudo, sem abrir a sua boca], em Isaías. *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et*

videte si est dolor sicut dolor meus [Ó, vós todos que passais ao longo desse caminho, olhai e vede se há algum sofrimento igual ao meu], em Jeremias. *Post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus* [E depois de sessenta e duas semanas o Ungido será morto], em Daniel. *Appenderunt mercedem meam triginta argenteos* [E consideraram que eu merecia trinta moedas de prata], em Zacarias. Esse é o lamento a seis vozes que sobe ao redor da base da peça em direção à cruz; essa é a parte essencial da obra. Há na relação das figuras com os textos uma tal ênfase, algo de urgente no gesto de um, no semblante de outro, que o conjunto todo quase fica ameaçado de perder a *ataraxia*, que é o privilégio de toda grande escultura. O admirador se sente atraído pela obra quase imediatamente. Sluter, como poucos, reproduziu a sacralidade do tema, mas é justamente a pesada sacralidade do tema que acaba criando um excesso sob o ponto de vista da pura arte. Ao lado das figuras tumulares de Michelangelo, os profetas de Sluter são expressivos demais, pessoais demais. Talvez devêssemos avaliar isso como um mérito duplo, se tivéssemos mais da representação principal além da cabeça e do torso de Cristo **[18.20]** em sua rígida majestade. Agora, simplesmente vemos como anjos fazem com que a atenção se volte para o alto, dos profetas para o que está acima, anjos maravilhosamente poéticos, em sua ingênua graça, tão infinitamente mais angelicais do que os de Van Eyck. **[18.21]**

18.20 Claus Sluter, cabeça e torso do Cristo crucificado, o único fragmento que restou do grupo do Calvário da Fonte de Moisés.

O caráter fortemente representativo do Calvário de Champmol era baseado, contudo, em algo além de sua mera qualidade escultórica: no esplendor em que foi moldado. Deve-se imaginar o trabalho em policromia,[27] feito por Jean Maelweel, e dourado por Herman van Keulen. Nele não se poupou nenhum efeito colorido ou fortemente expressivo. Nas bases verdes estavam os profetas em mantos dourados, Moisés e Zacarias com seus mantos vermelhos bordados, azuis por dentro; Davi em azul com estrelas douradas, Jeremias vestindo azul-escuro, Isaías, o mais melancólico de todos, envolto em brocado. Sóis dourados e iniciais preenchiam os lugares abertos. Sem esquecer

das armas. Não só em torno da coluna, abaixo dos profetas, brilhavam as imponentes armas das terras do duque, mas nos braços da própria grande cruz, totalmente folheada a ouro, em cujas extremidades, em forma de capitel, foram aplicadas as armas da Borgonha e de Flandres! Mais do que os óculos acobreados que Hannequin de Hacht colocou no nariz de Jeremias, isso prova de maneira ainda mais contundente o espírito de quem encomendara essa grande obra de arte ducal.

18.21 Os anjos da Fonte de Moisés.

A dependência dessa arte em relação a seus mecenas nobres, é trágica e ao mesmo tempo edificante; edificante pela grandiosidade com que o artista se contorcia dentro das limitações de sua encomenda. A representação dos *pleurants* [os que choram] ao redor do sarcófago já era obrigatória na arte funerária borguinhã muito tempo antes.[28] De modo algum se tratava de uma expressão livre do sofrimento em todas as suas manifestações, mas de uma reprodução bastante realista de parte do verdadeiro cortejo que acompanha o corpo até a sepultura, em que todos os dignitários são prontamente reconhecidos. E como os aprendizes de Sluter souberam desenvolver maravilhosamente esse tema! A imagem mais profunda e digna do luto, uma marcha fúnebre em pedra. **[18.22]**

Mas talvez estejamos indo longe demais com a suposição de tal desarmonia entre quem fazia a encomenda e o artista. Não seria improvável que o próprio Sluter tenha considerado os óculos de Jeremias uma grande ideia. Naquela época, ainda havia uma certa indistinção entre bom e mau gosto na mente das pessoas: o gosto pela arte e o desejo do luxo e da raridade ainda não se tinham separado um do outro. A fantasia ingênua ainda podia desfrutar do bizarro enquanto beleza, sem ser incomodada. A imaginação *naïve* ainda era capaz de apreciar sem embaraço o bizarro como se fosse belo. Nenhum efeito realístico era um exagero: havia imagens móveis *aux sourcilz et yeulx branlans* [com olhos e sobrancelhas móveis],[29] na apresentação da Criação, exibiam-se animais vivos no espetáculo, até mesmo peixes.[30] Arte elevada e bugigangas preciosas ainda se misturavam tranquilamente entre si e eram igualmente admiradas. Uma coleção

18.22 Da oficina de Claus Sluter: os *pleurants* (as figuras de luto) do monumento tumular de Filipe, o Temerário.

como a da Grüne Gewölbe, em Dresden, exibe o *caput mortuum* separadamente, mas antes fazia parte de todo o conjunto das coleções de arte da realeza. No castelo de Hesdin – que era ao mesmo tempo a casa do tesouro das obras de arte e um jardim das delícias, repleto daquelas engenhocas mecânicas, *engins d'esbatement*, que por tanto tempo pertenceram ao local de divertimento do soberano –, Caxton viu uma sala decorada com quadros que representavam a história de Jasão, o herói do Tosão de Ouro. Para abrilhantar mais ainda, havia instrumentos que imitavam raios, trovões, neve e chuva, para com isso imitar as magias de Medeia.[31]

A imaginação também podia correr solta na criação das performances, *personnages*, que durante as entradas solenes dos soberanos eram montadas nas esquinas das ruas. Em 1389, em Paris, na entrada solene de Isabel da Baviera como esposa de Carlos VI, ao lado das cenas sagradas, podia-se ver um cervo branco com chifres dourados e uma coroa de flores ao redor de seu pescoço; ele se encontra deitado numa *lit de justice* e move os olhos, chifres e patas para, no final de tudo, erguer uma espada. Nessa mesma entrada solene, um anjo *par engins bien faits* [por mecanismos engenhosos] desce da torre de Notre Dame no exato momento em que a rainha passa por ali, penetra por uma fenda no revestimento de tafetá azul com flores-de-lis douradas que cobre toda a ponte, põe uma coroa na cabeça dela e desaparece

novamente, da mesma forma como apareceu "como se por si só ele tivesse retornado ao céu" [*comme s'il s'en fust retourné de soy-mesmes au ciel*].[32] Descidas como essa eram um número apreciado em entradas solenes e espetáculos[33] não somente no norte dos Alpes: a criação de mecanismos também era solicitada a Brunelleschi. No século XV, um cavalo de fantasia, movido por um homem em seu interior, de maneira alguma era considerado hilariante, de acordo com um relato de Lefèvre de Saint Remy – sem nenhum sinal de troça – sobre a encenação de quatro trompeteiros e doze membros da nobreza "em cavalos artificiais, que pulavam e saltitavam, uma coisa bela de se assistir" [*sur chevaulx de artifice, saillans et poursaillans tellement que belle chose estoit à veoir*].[34]

Para o homem daquela época, mal existiu a separação, exigida pelo nosso senso artístico e que foi estabelecida pela ação destrutiva do tempo, entre toda aquela bizarrice, desaparecida sem deixar vestígio, e as obras de arte individuais e elevadas, que foram preservadas. A vida artística da época borguinhã ainda se encontrava completamente dominada pelas formas da vida social. A arte servia para algo. Em primeiro lugar, desempenhava uma função social e esta era acima de tudo a exibição de esplendor, a ênfase da importância pessoal, não do artista, mas do patrocinador. E isso não é contraditado pelo fato de, na arte religiosa, a glória esplendorosa servir para fazer ascender os pensamentos pios e de o patrocinador ter posto a sua pessoa em primeiro plano mediante um impulso devoto. Por outro lado, a natureza do quadro secular de modo algum é sempre aquela excessivamente altiva, que combinava com a vida exagerada da corte. Para ver bem como a arte e a vida se encaixavam uma na outra, como ambas se fundiam, faltam-nos coisas demais do contexto em que a arte se situava, o nosso conhecimento da própria arte é fragmentário demais. Não eram apenas a corte e a Igreja as representantes da vida daquela época.

Por isso são tão importantes para nós as poucas obras de arte que transpiram alguma coisa da vida fora dessas duas esferas. Uma delas cintila como uma joia rara sem igual: o retrato do casal Arnolfini. **[18.23]** Nele temos a arte do século XV em sua forma mais pura; aqui estamos o mais perto possível da pessoa enigmática do criador Jan van Eyck. Dessa vez ele não precisava expressar a esplêndida majestade do sagrado, nem servir ao orgulho dos grandes senhores: ele pintou seus amigos, na ocasião do casamento deles. O sujeito da pintura seria de fato Jean Anoulphin, como era chamado em Flandres,

18.23 Jan van Eyck, o casal Arnolfini.

18.24 A assinatura de Jan van Eyck.

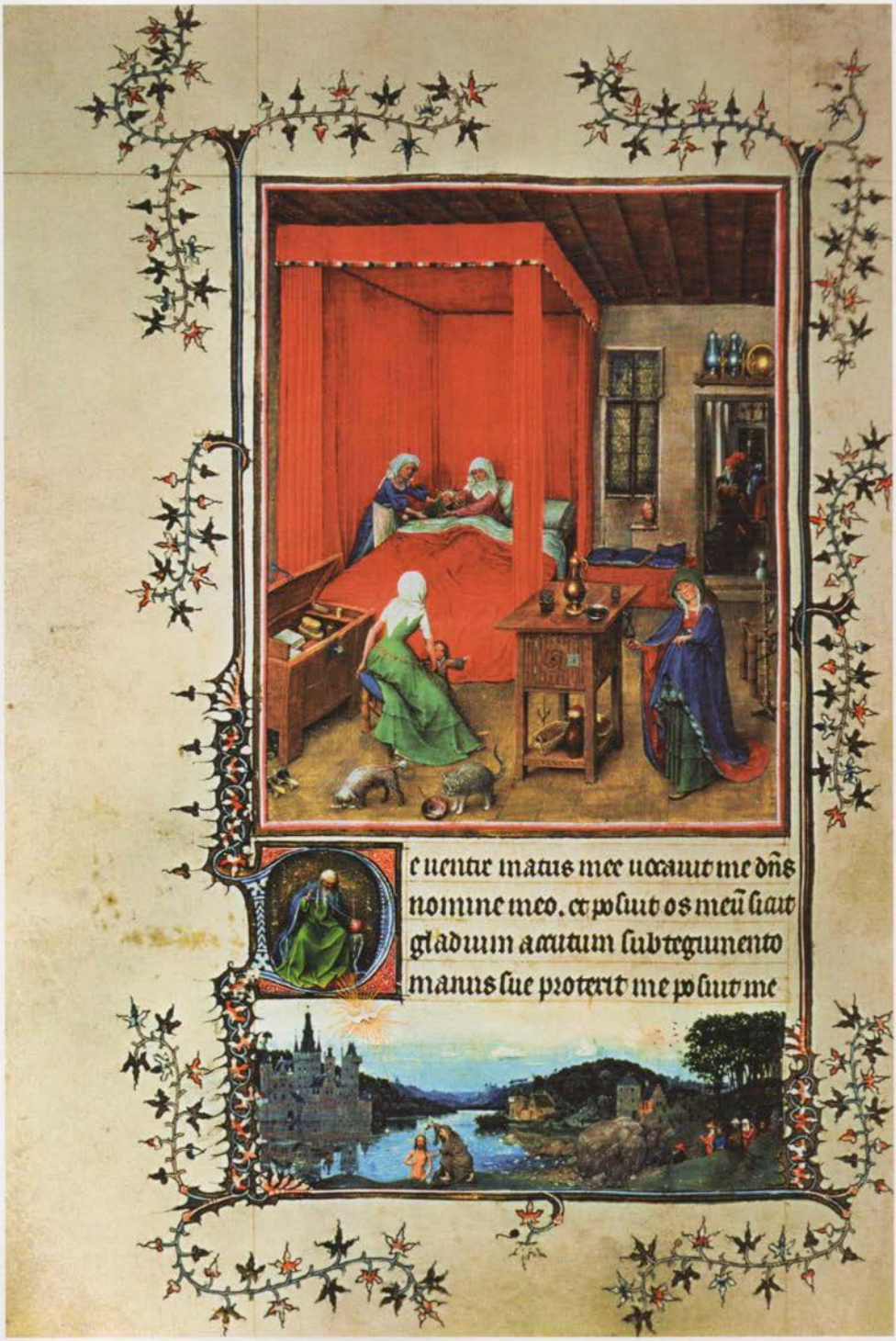
o comerciante de Lucca? Esse rosto, que foi pintado duas vezes por Van Eyck,[35] não nos parece nada italiano. Todavia a indicação de uma peça como sendo *Hernoul le fin avec sa femme dedens une chambre* [Hernoul, o Fino, com a sua mulher em um quarto] no inventário dos quadros de Margarida de Áustria, de 1516, é um forte argumento para nele se ver Arnolfini. Nesse caso, ele não deveria ser considerado um "retrato burguês". Pois Arnolfini era um grande senhor, foi várias vezes conselheiro do governo ducal em assuntos importantes. Seja como for, o homem aqui representado era um amigo de Jan van Eyck. Isso se mostra na inscrição delicadamente cunhada sobre o espelho, com a qual o pintor assinou a obra: *Johannes de Eyck fuit hic, 1434*.[36] Jan van Eyck esteve aqui. **[18.24]** Faz pouco tempo. No silêncio sussurrante do quarto, ainda se ouve o som de sua voz. A ternura familiar e a paz silenciosa, como somente Rembrandt as retratará novamente, estão definidas nessa peça, como se ela tratasse do próprio coração de Jan. De repente, temos outra vez aquele anoitecer da Idade Média, o anoitecer que conhecemos e que, apesar disso, tantas vezes procuramos inutilmente na literatura, na história, na vida de fé daquela época: a era medieval feliz, nobre, pura e simples da canção popular e da música religiosa. Como aquela gargalhada estridente e aquela paixão desmedida ficaram outra vez distantes!

Assim, talvez a nossa imaginação enxergue um Jan van Eyck que se situava fora da vida colorida e berrante de sua época, um homem simples, um sonhador que se arrastava pela vida com a cabeça curva, o olhar voltado para dentro. É preciso cuidado para que isso não se transforme em um romance da história da arte, sobre como o *varlet de chambre* do duque servia os grandes senhores com relutância, como os seus companheiros precisavam trair com grande pesar a sua elevada arte, para colaborar nas festas da corte e no equipamento da frota.

18.25 "Como eu posso" de Van Eyck, em alfabeto grego. Representado na moldura em volta do homem com a touca vermelha (figura 18.13).

Não há nada que justifique tal imaginação. A arte dos Van Eyck que nós admiramos situava-se no centro da vida da corte, que tanto nos desagrada. O pouco que sabemos da vida desses pintores nos mostra que eles são homens do grande mundo. O duque de Berry mantém uma ótima relação com seus principais pintores. Froissart encontrou-o numa conversa íntima com André Beauneveu em seu castelo maravilhoso de Mehun sur Yevre.[37] Os três irmãos Limburg, os grandes ilustradores, deleitam o duque no ano-novo com uma *surprise*: um novo manuscrito ilustrado que parece "a imitação de um livro, feita de uma peça de madeira branca, pintada como um livro, em que não há nada de folhas nem há nada escrito" [*un livre contrefait, d'une pièce de bois blanc paincte en semblance d'un livre, ou il n'a nulz feuillets ne riens escript*].[38] Sem dúvida, Jan van Eyck transitava em meio à vida da corte. Para as missões diplomáticas secretas, as quais lhe eram confiadas por Filipe, o Bom, era necessário um conhecedor do mundo. Ele era tido como um homem letrado em seu século, que lia clássicos e estudava geometria. Com uma ligeira extravagância, ele disfarçou o seu discreto lema, "*Als ik kan*", "Como eu posso", com caracteres gregos. **[18.25]**

Caso não fôssemos alertados por esses e por outros dados semelhantes, estaríamos evidentemente inclinados a ver a arte de Van Eyck em um lugar diferente da vida do século XV. Nessa época, vemos duas esferas de vida nitidamente separadas. De um lado há a cultura da corte, a nobreza e a rica burguesia; doente por pompa, ávida por glórias, garrida, ardentemente apaixonada. Do outro lado, temos o silêncio, a esfera equilibrada e cinzenta da *devotio moderna*, os homens sérios e as dóceis mulheres burguesas, que procuravam o seu país das maravilhas nas confrarias e junto aos Windesheimers, a mesma esfera de Ruysbroeck e de Santa Colette. A nosso ver, esta última é a esfera na qual se encaixaria a arte dos Van Eyck, com seu misticismo silencioso e beato.


De uentre matris mee uocauit me dn̄s
nomine meo. et posuit os meū sicut
gladium acutum sub tegumento
manus sue protexit me posuit me

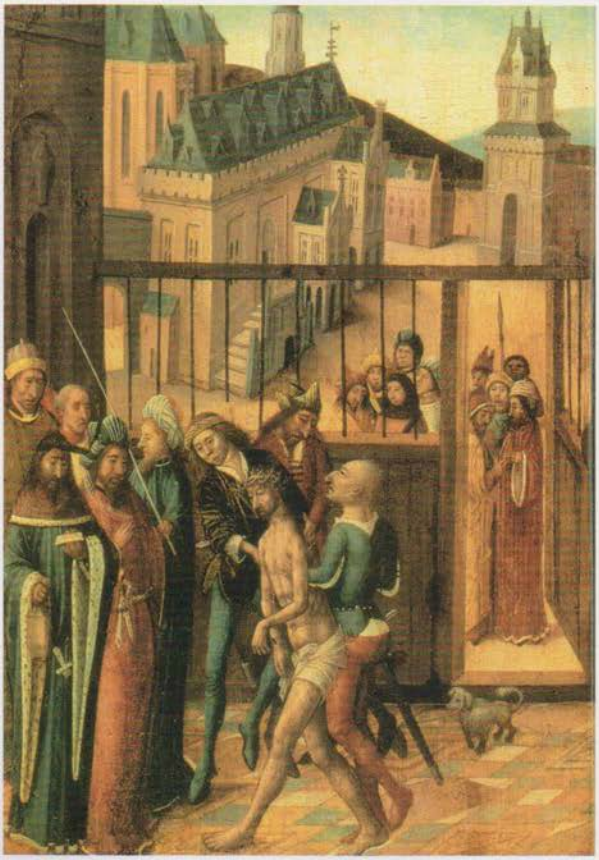
Porém, o seu lugar está antes na primeira. Os devotos modernos adotaram uma postura de recusa frente à grande arte que se desenvolvia em sua época. Eles se opunham à música polifônica, e até mesmo aos órgãos.[39] Os protetores da música daquela época são os borguinhões amantes da suntuosidade, o bispo Davi de Utrecht, o próprio Carlos, o Temerário, que em suas capelas têm os primeiros mestres como guias: homens como Obrecht, em Utrecht, Busnois ao lado do duque, que chega a levá-lo ao campo de batalha próximo a Neuss. O *Ordinarius* de Windesheim proibiu qualquer rebuscamento na melodia, e Thomas de Kempis diz: "se não sabeis cantar como a cotovia e o rouxinol, então cantai como os corvos e os sapos no charco, que cantam como Deus lhos permitiu".[40] É natural que eles tenham comentado menos sobre a pintura; mas queriam manter seus livros simples, e sem ilustrações.[41] Muito provavelmente até uma obra como a *Adoração do cordeiro* teria sido considerada mera expressão de arrogância.

18.26 Jan van Eyck, representações de *Heures de Turin* (perdido): o nascimento de São João Batista e, abaixo, o batismo de Cristo no Jordão.

Aliás, teria sido a separação entre essas duas esferas de vida realmente tão nítida como nós a vemos? Isso já foi dito mais acima.[42] Existem inúmeros contatos entre os círculos da corte e os da severa transformação religiosa. Santa Colette e Dionísio Cartuxo travam contatos com os duques; Margarida de York, a segunda esposa de Carlos, o Temerário, mostra um vivo interesse pelos conventos "reformados" da Bélgica. Beatriz de Ravenstein é uma das primeiras na corte borguinhã a vestir o cilício sob os trajes reais. "Vestida em panos de ouro e atavios reais como lhe cabia, e fingindo ser a mais secular de todos, ouvindo cada palavra fútil, como muitos o fazem, e exibindo externamente os mesmos costumes dos frívolos e dos vazios, diariamente ela vestia o cilício sobre a pele nua, passava a pão e água por vários dias, sem deixar que o notassem e, quando seu marido estava ausente, dormia várias noites na palha de sua cama."[43] O recolher-se em si mesmo, a forma de vida que se tornara permanente para os devotos modernos, também é conhecida pelos grandes nobres, mas de modo esporádico, como um eco da opulência do estilo de vida. Quando Filipe, o Bom, depois da grande festa em Lille, partiu rumo a Regensburg para falar com o imperador, vários nobres e mulheres da corte passaram a seguir as regras religiosas "e levavam uma vida muito bela e muito santa".[44] Os cronistas que descrevem toda essa pompa e estado com um detalhamento tão extenso não deixam de repetidamente expressar sua repulsa a *pompes et beubans* [pompa e exagero vão]. Mesmo Olivier de la Marche reflete, após a festa de Lille, sobre

"o escandaloso excesso e os enormes custos desses banquetes. E ele não vê nisso um *entendement de vertu* [desejo de virtude], exceto nos entremezes em que surgia a interferência da Igreja; mas um outro sábio da corte lhe explicou por que tudo aquilo precisava ser de tal forma.[45] Luís XI criara um ódio contra tudo o que era luxo e riqueza, um ódio que ele adquiriu durante sua estada na corte da Borgonha.[46]

Os círculos em que e para quem os artistas trabalhavam foram bem diferentes dos da devoção moderna. Apesar do florescimento da pintura, assim como o da fé, ter as suas raízes na vida comum urbana, a arte dos Van Eyck e de seus seguidores não pode ser chamada de burguesa. A corte e a nobreza haviam tomado a arte para si. O próprio avanço da arte da miniatura para o nível do alto refinamento artístico, característico da obra dos irmãos Limburg e das *Heures de Turin*, **[18.26]** deve-se ao mecenato dos príncipes por excelência. As próprias burguesias ricas das grandes cidades belgas ansiavam por uma forma de vida nobre. A forma mais adequada de considerar a diferença entre a arte dos Países Baixos do Sul e da França, de um lado, e o pouco que podemos chamar de arte dos Países Baixos do Norte no século XV, por outro, é mais bem entendida como uma diferença de ambiente: no primeiro a vida suntuosa e madura de Bruges, Gent e Bruxelas, em permanente contato com a corte; no segundo uma cidadezinha do campo mais afastada, como Haarlem, em todos os sentidos mais parecida com as cidades tranquilas de Yssel, que eram o lar da devoção moderna. Se pudermos considerar a arte de Dirk Bouts como "harlemniana" (os trabalhos que temos dele foram produzidos no Sul, que também o tinha atraído), então aquele toque simples, rígido e reservado, característico de sua obra, vale como a expressão verdadeiramente



18.27 Mestre anônimo dos Países Baixos do Norte, *Cristo diante de Pilatos*, com a prefeitura de Haarlem ao fundo.

burguesa ante o aspecto aristocrático, a elegância pomposa, o luxo e o deslumbramento dos mestres do Sul. A escola de Haarlem realmente está mais próxima da esfera da sobriedade burguesa. **[18.27]**

Os patrocinadores das grandes pinturas, até onde os conhecemos, eram quase sem exceção os representantes do grande capital da época. Trata-se dos próprios soberanos, dos grandes senhores da corte e dos grandes *parvenus* que abarrotam a era borguinhã e tomam a corte como guia com a mesma intensidade que faziam os outros patrocinadores da arte. Pois, na verdade, o poder borguinhão repousa justamente no fato de fazer com que o poderio monetário esteja a seu serviço e a serviço da criação de novos capitais para a nobreza, graças a doações e favorecimentos. A forma de vida desses círculos é aquela do elegante ideal cavaleiresco, em que as pessoas se regalavam na pompa do Tosão de Ouro e no esplendor das festas e torneios. Na peça profundamente piedosa *Os sete sacramentos*, que está no museu

18.28 Rogier van der Weyden, *Os sete sacramentos*.

de Antuérpia, um brasão de armas aponta o bispo de Tournay, Jean Chevrot, como o suposto doador. **[18.28]** Este, ao lado de Rolin, era o conselheiro mais próximo do duque,[47] um servidor diligente nos assuntos do Tosão de Ouro e do grande plano da cruzada. O tipo que representa o grande capitalista daqueles dias é Pieter Bladelyn, cuja figura discreta nos é conhecida do tríptico que ornava o altar da igreja em sua cidadezinha, Middelburg, em Flandres. **[18.29]** Ele ascendera do cargo de coletor de impostos de sua cidade natal, Bruges, ao cargo de tesoureiro-geral do duque. Por meio da economia e de um controle rigoroso, ele melhorou as finanças ducais. Bladelyn foi o tesoureiro

18.29 Rogier van der Wyden, retábulo diante de Middelburg, em Flandres, o chamado altar de Bladelyn.

do Tosão de Ouro e admitido na ordem dos cavaleiros; em 1440, foi empregado na importante missão diplomática para a compra da liberdade de Carlos de Orléans, que se encontrava cativo dos ingleses; ele seguiria na cruzada contra os turcos para administrar os recursos financeiros. Suas riquezas espantavam as pessoas daquela época. Ele as gastava na construção de pôlderes, como o de Bladelyn, entre Sluis e Suidzande, e na fundação de uma nova cidade, Middelburg.[48] **[18.30]**

18.30 Detalhe: a casa de Bladelyn no retábulo.

Jodocus Vydt, que brilha na peça de altar de Gent como doador, prelado de Van de Paele, **[18.31]** também pertence ao círculo dos grandes capitalistas daquela época; os Croy e os Lannoy são novos-ricos nobres. Os contemporâneos eram os mais impressionados com a ascensão de Nicolas Rolin, o chanceler *venu de petit lieu* [de baixa extração], que como jurista, financista e diplomata era utilizado nos serviços mais elevados. Os grandes tratados dos borguinhões de 1419 até 1435 foram obra dele. "Ele costumava comandar tudo por si só, tratando e administrando as coisas ele mesmo, não importando se fosse na guerra, na paz ou no terreno das finanças."[49] Havia acumulado, por métodos não exatamente acima de qualquer suspeita, fortunas incalculáveis, que gastava numa série de doações. Porém se falava com ódio de sua ânsia por glória e de sua vaidade. Pois não se acreditava no espírito piedoso que o levava a essas doações. Rolin, ajoelhado tão devotamente na peça de Jan van Eyck (agora no Louvre) que ele mandou pintar para a sua cidade natal, Autun, e mais uma vez ajoelhado na obra de Rogier van der Weyden para o seu *hôtel* em Beaune, era conhecido como um daqueles para quem apenas os assuntos terrenos importavam. "Ele estava sempre colhendo na terra", diz Chastellain. "Como se a vida na terra lhe fosse eterna, ele perdeu a sua razão quando não quis estabelecer um limite naquilo, quando sua idade avançada lhe mostrava o fim que se aproximava diante dos olhos." E Jacques du Clercq diz: "O dito chanceler transformou-se num dos homens mais sábios do reino, falando nos termos do lado secular, pois calo-me quanto ao espiritual".[50]

Devemos agora suspeitar de um ser hipócrita na fisionomia do doador do *La vierge au chancelier Rolin*? Antes[51] já se falou da fusão misteriosa dos pecados terrenos: vaidade, ganância e luxúria, com séria devoção e forte crença em figuras como Filipe da Borgonha e Luís de Orléans. Certamente também será preciso incluir Rolin nesse tipo ético da época. Não é fácil sondar a natureza de indivíduos que viveram há tantos séculos.

18.31 Jodocus Vijdt, representado como doador em *A veneração do Cordeiro de Deus*, de Jan van Eyck.

A pintura do século XV está na esfera em que os extremos do místico e do tosco terreno se tocam. A fé manifestada aqui é tão imediata que nenhuma representação terrena é sensual ou pesada demais para ela. Van Eyck pode ornar seus anjos e figuras divinas com o esplendor pesado de vestes rijas, com pingentes de ouro e pedras preciosas; para referir-se às coisas do alto, ele ainda não precisa da agitação febril do vestuário nem das pernas inquietas do Barroco.

Embora essa fé seja extremamente imediata e forte, isso não significa que seja primitiva. Chamar os pintores do século XV de primitivos traz o risco de um equívoco. Nesse caso, primitivo pode significar apenas o fato de ser o primeiro, na medida em que, antes deles, não se conhece nenhuma pintura considerada arte; ou seja, primitivo, aqui, é um mero termo de periodização. Normalmente, tende-se a ligar a esse termo a ideia de que o artista era primitivo. E isso é totalmente injusto. O espírito dessa arte é o da própria fé, como já foi descrito antes: o grau extremo no uso da imaginação criatva para elaborar tudo aquilo que pertence ao domínio da fé.

Outrora as figuras divinas eram vistas de forma infinitamente distante: rígidas e impassíveis. Então veio o *pathos* da intimidade e ele floresceu com uma enxurrada de lágrimas e cantoria no misticismo do século XII, sobretudo em São Bernardo. As pessoas se lançaram sobre a divindade com emoção plangente. E para que se pudesse acompanhar melhor as sensações do sofrimento divino, haviam-se imposto a Cristo e aos santos cores e formas que a fantasia extraía da vida terrena. Um fluxo de rica imaginação humana fluíra através de todos os céus. E o fluxo seguia adiante em incontáveis pequenas ramificações. Tudo o que era sagrado havia sido transposto em imagem, até os mínimos detalhes. Com seus braços ansiosos, as pessoas haviam puxado o céu para a terra.

No início, foi a palavra que durante um longo tempo teve a capacidade imaginativa da criação plástica e pictórica. Numa época em que a escultura ainda conservava muitas características esquemáticas das

imagens antigas e era limitada tanto por seus materiais como por sua abrangência, a literatura já começava a descrever todas as posturas do corpo e todas as emoções ligadas à cruz, até o menor detalhe. A *Meditationes vitae Christi*, atribuída a Bonaventura já por volta de 1400,[52] passou a ser o modelo desse naturalismo patético que apresentava cores tão cheias de vida nas cenas da natividade e da infância, da retirada da cruz e do lamento sobre o corpo, que sabia como José de Arimateia subiu a escada, como ele precisou apertar a mão do Senhor para poder tirar o prego. **[18.32]**

Mas nesse ínterim também a técnica pictórica avançou: as belas-artes não somente ombreiam como vão além desse avanço. Com a arte dos Van Eyck, a representação pictórica das coisas sagradas atingiu um grau de detalhamento e naturalismo que do ponto de vista estritamente histórico-artístico talvez possa ser denominado de princípio, mas na perspectiva histórico-cultural pode significar um fim. Nesse momento, tinha-se atingido a tensão mais extrema da imaginação terrena do divino; o teor místico dessa concepção estava pronto para evadir-se dessas imagens e deixar ao abandono apenas o fascínio pelo colorido das formas.

E assim o naturalismo dos Van Eyck, que na história da arte se costuma interpretar como um elemento que anuncia a Renascença, é considerado por muitos como o desenvolvimento completo do espírito medieval tardio. Trata-se da mesma representação natural do sagrado a ser observada em tudo o que se referia à veneração do sagrado nos sermões de Johannes Brugman, nas especulações elaboradas de Gerson e nas descrições dos sofrimentos infernais de Dionísio Cartuxo.

Como sempre, é a forma que ameaça sobrepujar o conteúdo e o impede de se renovar. Na arte dos Van Eyck, o conteúdo ainda é completamente medieval. Ela não expressa conteúdos novos. Ela é um extremo, um ponto final. O sistema de conceitos medievais já estava construído até o topo; só restava espaço para colori-lo e ornamentá-lo.

Os contemporâneos dos Van Eyck estavam claramente conscientes de duas coisas em sua admiração das grandes pinturas: a representação adequada do tema e a inacreditável habilidade, a maravilhosa perfeição dos detalhes, a completa fidelidade à natureza. De um lado há uma apreciação que se situa mais na esfera da devoção do que na da emoção da beleza; do outro lado, a surpresa ingênua que, de acordo com a nossa opinião, não atinge o nível da sensibilidade estética. Por volta de 1450, Bartolomeo Fazio, um escritor genovês, foi o primeiro de que temos notícia a ter feito apreciações histórico-artísticas, em parte perdidas, sobre as obras de Jan van Eyck. Ele elogia a beleza e a honradez de uma imagem de Maria, os cabelos do anjo Gabriel, "que parecem cabelos de verdade", o rigor santo da ascese que irradia do semblante de São João Batista, a forma como Jerônimo "está vivo". Além disso, ele admira a perspectiva de *São Jerônimo na sala de estudos*, **[18.33]** o raio de sol que entra através de uma fresta, a imagem daquela mulher se banhando refletida no espelho, as gotas de suor no corpo de outra, a luz ardendo, a paisagem com pessoas passeando e montanhas, florestas, aldeias e castelos, as distâncias infinitas do horizonte e mais uma vez o espelho.[53] A maneira como isso ocorre denuncia pura curiosidade e espanto. Ele prazerosamente se deixa levar pelo fluxo da imaginação sem freios, não se preocupa com a beleza de todo o conjunto. Ainda se trata de uma apreciação inteiramente medieval de uma obra medieval.

18.32 Mestre Van Becerill (começo do século XVI), *Descida da cruz*, em que José de Arimateia segura o braço de Cristo para retirar o prego.

18.33 Jan van Eyck [atribuído a], Jerônimo em sua sala de estudo.

Quando, um século mais tarde, as concepções de beleza da Renascença já convenceram completamente, o efeito excessivo do detalhe

em si na arte flamenga é considerado justamente o seu erro fundamental. Se Francisco de Holanda, pintor português que alega serem conversas com Michelangelo as suas reflexões sobre arte, estiver de fato reproduzindo a opinião do poderoso mestre, então ele teria dito o seguinte:

> A arte flamenga agrada melhor a todos os devotos do que a italiana. Esta nunca faz com que se derramem lágrimas, nenhuma delas os faz chorar copiosamente, e isso de forma nenhuma é consequência da força e do mérito dessa arte, deve apenas ser atribuído à grande impressionabilidade dos devotos. A pintura flamenga cai no gosto das mulheres, sobretudo no das mais velhas e no das muito novas, e também no dos monges, freiras e todos os membros importantes que não são receptivos à verdadeira harmonia. Em Flandres, pinta-se principalmente visando reproduzir o aspecto externo das coisas de maneira enganosa e, sobretudo, assuntos que extasiam ou são impecáveis, como santos e profetas. Via de regra, eles na verdade pintam o que se costuma chamar de paisagem e nela um monte de figuras. Embora isso seja agradável aos olhos, aí não há arte nem razão de fato; não há simetria, não há proporção; não há opção, não há grandeza, resumindo: essa pintura não tem força nem glória, ela quer reproduzir várias coisas completamente e ao mesmo tempo, das quais uma seria suficientemente importante para empregar todos os esforços.

Aqui o termo "devotos" significa todos os que possuem o espírito medieval. Para esse mestre, a velha beleza passou a ser um assunto dos pequenos e dos fracos. Nem todos a avaliavam dessa forma. Para Dürer e Quinten Metsys, e para Jan van Scorel, que beijaram a *Adoração do cordeiro místico*, a velha arte não estava de forma nenhuma morta. Mas nessa instância, Michelangelo representa o renascentista no sentido mais absoluto. O que ele reprova na arte flamenga são justamente as características essenciais do espírito da Idade Média tardia; a intensa sentimentalidade, a tendência a considerar cada particularidade uma coisa independente, de cada qualidade percebida como algo importante, a tendência a fundir-se na pluralidade e no colorido do objeto visto. Contra isso opõe-se a nova visão da arte e da vida da Renascença, que, como sempre, só é acessível para nós à custa de uma cegueira temporária para a beleza ou a verdade que a precederam.

Notas

1 Rel. de S. Denis, op. cit., v. II, p. 78.

2 Id., ibid., v. II, p. 413.

3 Id., ibid., v. I, p. 358.

4 Id., ibid., v. I, p. 600; Juvenal des Ursins, op. cit., p. 379.

5 La Curne de Ste Palaye, v. I, p. 388; ver também *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., p. 67.

6 *Journal d'un bourgeois de Paris*, op. cit., p. 179 (Carlos VI); p. 309 (Isabel da Baviera); Chastellain, op. cit., v. IV, p. 42, (Carlos VII); v. I, p. 332 (Henrique V); Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. II, p. 65; M. d'Escouchy, op. cit., v. II, pp. 424, 432; *Chron. scand.*, v. I, p. 21; Jean Chartier, p. 319 (Carlos VII); Quatrebarbes, *Œuvres du roi René*, v. I, p. 129; *Gaguini compendium super Francorum gestis*, Paris (ed.), 1500, enterro de Carlos VIII, f. 164.

7 Martial d'Auvergne, "Vigilles de Charles VII", in *Les Poésies de Martial de Paris, dit d'Auvergne*, Paris, 1724, 2 vol., v. II, p. 170. Igualmente conhecida, a Abadia de Westminster conserva ainda hoje as figuras de cera outrora usadas em funerais reais; a de Carlos II é a mais antiga entre as que foram conservadas. Ver o costume dos florentinos de mandar pendurar suas imagens em tamanho natural ainda em vida na Santissima Annunziata, algo que A. Warburg informa tão curiosamente in *Gesamm. Schriften*, v. I, pp. 99, 346, 350.

8 P. Fredericq, *Codex docum. sacr. indulg. neerland.*, RGP, kl. serie 21, 1922, p. 252.

9 Um papa renascentista como Pio II não possui, nesse sentido, nenhum pensamento sobre a dignidade do artista. Ele pede que o seu artista preferido, Paolo Romano, faça duas imagens de Sigismondo Malatesta para depois queimá-las solenemente. O papa aprecia a parábola respectiva em seu *Commentarii*, VII, p. 185. Ver E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes etc.*, 1878, p. 248.

10 Um enriquecimento considerável para nosso assunto é a *Festa da caçada* da corte borguinhã, cujo original pegou fogo no castelo Pardo perto de Madri, mas teve uma cópia guardada no castelo de Versalhes, sobre a qual Paul Post chamou a atenção em *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1931, pp. 120 ss.: "Ein verschollenes Jagdbild Jan Van Eyck" [aqui, fig. 18.7].

11 Por ex. Froissart, Luce (ed.), v. VIII, p. 43.

12 Froissart, Kervyn (ed.), v. XI, p. 367. Uma variação do texto traz "*proviseurs*" no lugar de "*peintres*", mas o último faz mais sentido no contexto.

13 Betty Kurth, "Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournay und der Burgundische Hof", *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses*, n. 34, 1917, p. 3.

14 Pierre de Fenin, *Bonne d'Artois*, p. 624: "*et avec ce ne portoit point d'estat sur son chief comment autres dames à elle pareilles*".

15 *Le Livre des trahisons*, op. cit., p. 156.

16 Chastellain, op. cit., v. III, p. 75; La Marche, op. cit., v. II. p. 340; v. III, p. 165; D'Escouchy, op. cit., v. II, p. 116; Laborde, op. cit., p. II; ver Molinier, *Les Sources de l'hist. de France*, ns. 3645, 3661, 3663, 5030; *Inv. des arch. du Nord*, v. IV, p. 195.

17 V. antes pp. 40-41.
18 La Marche, op. cit., v. II, pp. 340 ss.
19 Laborde, op. cit., v. II, p. 326.
20 La Marche, op. cit., v. III, p. 197.
21 Laborde, op. cit., v. II, p. 375, n. 4880.
22 Id., ibid., v. II, pp. 322, 329.
23 Embora o dado mais autêntico – o selo do mestre – indique claramente o nome Claus Sluter, mesmo assim é difícil acreditar que o nome não holandês Claus tenha sido a forma original de seu nome de batismo. Conforme se soube depois, graças a um registro na guilda de seu sobrenome em Bruxelas, com certeza Sluter veio de Haarlem por volta de 1380.
24 Já em 1405, foi empenhado ao irmão dela, o duque Luís, e logo em seguida foi parar na Baviera, onde foi guardado sob o nome "*das goldene Rössl*" na igreja de Altötting [fig. 18.17].
25 A. Kleinclausz, "Un atelier de sculpture au XVe siècle", *Gazette des beaux arts*, t. 29, 1903, v. I.
26 Êxodo, XII, 6; Salmo, XXI, 18; Isaías, LIII, 7; Jeremias, I, 22; Daniel, IX, 26; Zacarias, XI, 12.
27 As cores perdidas são conhecidas em detalhe devido a um relatório elaborado em 1832.
28 Kleinclausz, "L'Art funéraire de la Bourgogne au Moyen-Âge", *Gazette des beaux arts*, 1902, t. 27.
29 Ver Etienne Boileau, "Le livre des métiers", De Lespinasse et Bonnardot (ed.), *Histoire générale de Paris*, 1879, p. XI, III.
30 G. Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour la mystère de la passion joué à Mons en 1501*. Publ. fac. des lettres de Strasbourg, fase 23, 1925.
31 Chastellain, op. cit., v. V, p. 26; Doutrepont, op. cit., p. 156.
32 Juvenal des Ursins, op. cit., p. 378.
33 Jacques du Clercq, op. cit., v. II, p. 280; Foulquart, in D'Héricault, *Œuvres de Coquillart*, v. I, p. 23.
34 Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. II, p. 291.
35 Londres, National Gallery [aqui fig. 18.23]; Berlim, Kaiser Friedrich Museum (atualmente Gemäldegalerie) [aqui fig. 20.5].
36 Também se poderia traduzir: "Jan van Eyck foi este", e na imagem pintada ver o próprio pintor, as argumentações a favor e contra essa solução, reunidas até agora (ver *Revue de l'art*, n. 36, 1932, p. 187; *Gaz. des beaux arts*, n. 74, 1932, p. 42; *Burlington Magazine*, 1934, mar., set., out., dez.), ainda não permitem uma revisão da concepção em voga no momento.
37 Froissart, Kervyn (ed.), v. XI, p. 197.
38 P. Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry (Heures de Chantilly)*, Paris, 1904, p. 81.
39 Moll, *Kerkgesch.*, II[3], pp. 313 ss.; J. G. R. Acquoy, *Het klooster van Windesheim en zijn invloed*, Utrecht, 1875-1880, 3 vol., v. II, p. 249.
40 Th. de Kempis, "Sermones ad novitios, n. 28", in *Opera*, Pohl (ed.), t. VI, p. 287.
41 Moll, op. cit., II[2], p. 321; Acquoy, op. cit., p. 222.
42 V. antes pp. 305-06.
43 Chastellain, op. cit., v. IV, p. 218.
44 La Marche, op. cit., v. II, p. 398.
45 Id., ibid., v. II, p. 369.

46 Chastellain, op. cit., v. IV, pp. 136, 275, 359, 361; v. V, p. 225; Du Clercq, op. cit., v. IV, p. 7.

47 Chastellain, op. cit., v. III, p. 332; Du Clercq, op. cit., v. III, p. 56.

48 Chastellain, op. cit., v. V, p. 44; v. II, p. 281; La Marche, op. cit., v. II, p. 85; Du Clercq, op. cit., v. III, p. 56.

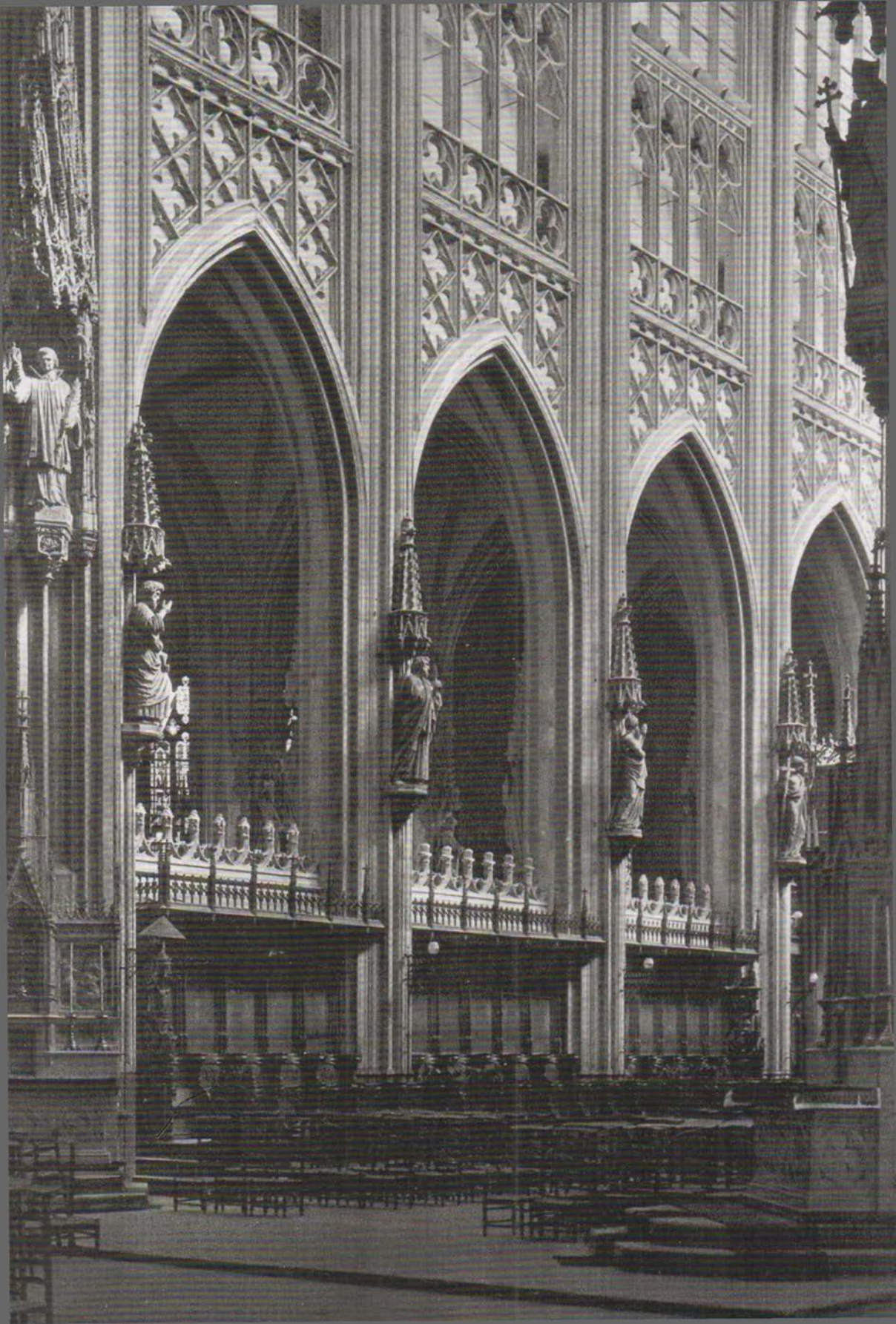
49 Chastellain, op. cit., v. III, p. 530.

50 Du Clercq, op. cit., v. III, p. 203.

51 V. antes pp. 288-89.

52 Os editores de Bonaventura em *Quaracchi* atribuem a autoria a Johannes de Caulibus, um franciscano de San Gimignano, que morreu em 1376.

53 Facius, *Liber de viris illustribus*, L. Mehus (ed.), Florença, 1745, p. 46; também em Weale, *Hubert and John van Eyck*, p. LXXIII.



A sensação de beleza

19

A consciência de apreciar algo de modo estético e expressá-lo em palavras desenvolveu-se tardiamente. A admiração da arte do século XV dispõe apenas dos termos que esperamos viessem do burguês surpreso. Mesmo o conceito do artisticamente belo ainda é desconhecido para as pessoas. Sempre que a beleza irradiante da arte penetrava o espírito e o extasiava, o homem medieval imediatamente convertia essa emoção em plenitude divina ou em alegria de viver.

Dionísio Cartuxo redigiu o tratado *De venustate mundi et pulchritudine Dei* [Sobre o encanto do mundo e da beleza divina].[1] De imediato, o título nos diz que a beleza verdadeira é atribuída unicamente a Deus; o mundo pode ser apenas *venustus*, belo, agradável. As belezas da criação, diz ele, não passam de um respingo da beleza máxima; uma criatura é chamada de bela na medida em que é parte da beleza da natureza divina e com isso, de certo modo, passa a ter a mesma forma que ela.[2] Nessa teoria estética ampla e elevada, cujo apoio Dionísio busca no Pseudo-Areopagita, em Agostinho, Hugo de São Vítor e Alexandre de Hales,[3] seria possível elaborar uma pura análise de toda a beleza. Mas o espírito do século XV ainda está muito longe disso. Dionísio até mesmo empresta seus exemplos da beleza terrena: uma folha, o mar que muda de cor, o mar revolto, sempre se referindo a seus antecessores, a saber as duas mentes refinadas do mosteiro São Vítor do século XII: Richard e Hugo. Quando ele mesmo pretende analisar a beleza, acaba por ser extremamente superficial. As ervas são belas porque são verdes, as pedras, porque brilham, o corpo humano, o dromedário e o camelo, porque são eficazes. A Terra é bonita porque ela é comprida e larga, os corpos celestes, porque são redondos e luminosos. Nas montanhas admiramos a sua dimensão, nos rios, a extensão, nos campos e florestas, a amplidão, na própria Terra, a massa imensurável.

O pensamento medieval sempre remete a ideia de beleza a conceitos como perfeição, proporção e esplendor. "Pois para a beleza

19.1 A igreja de São João, em Hertogenbosch.

necessita-se de três coisas. Em primeiro lugar, integridade ou perfeição, afinal basta algo estar quebrado para já ser feio. Uma proporção adequada ou harmônica. E, mais uma vez, clareza: por isso aquilo que é de cor clara é chamado de belo" [*Nam ad pulchritudinem*, diz Tomás de Aquino, *tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur*].[4] São parâmetros como esses que Dionísio tenta adaptar. O resultado é desastroso: estética adaptada é sempre uma coisa precária. Com um conceito de beleza tão intelectualizado, não é de se admirar que o espírito não possa perder tempo com a beleza terrena: onde quer descrever o belo, Dionísio sempre acaba desviando na mesma hora para o belo não visto: para a beleza dos anjos e do empíreo. Ou então procura por ela nas coisas abstratas: a beleza da vida é a transformação da própria vida, segundo a diretriz e a ordem da lei divina despida da feiura do pecado. Ele não fala da beleza da arte, nem mesmo daquilo que mais deveria chamar sua atenção como exemplo de algo com um valor estético em si: a música.

Quando esse mesmo Dionísio entrou certa vez na igreja de São João, em Hertogenbosch, **[19.1]** enquanto o órgão estava sendo tocado, instantaneamente, com o coração enternecido, sentiu-se arrebatado pela doce música num êxtase prolongado.[5] A emoção sentida por causa da beleza na mesma hora transformou-se em religião. Parece não lhe ter ocorrido que na beleza da música ou de uma representação, ele pudesse admirar alguma outra coisa que não fosse o sagrado.

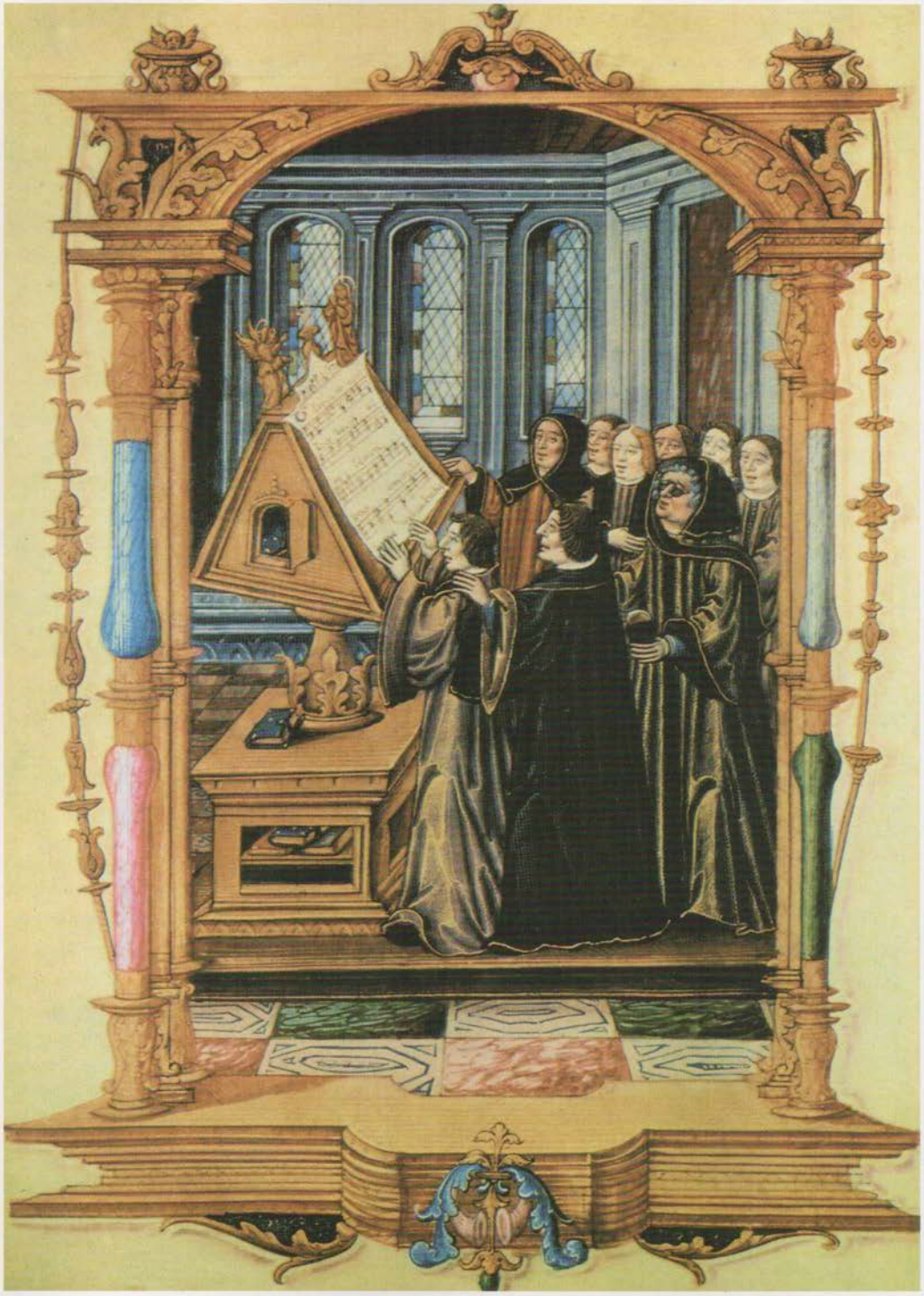
Dionísio era daqueles que reprovavam a introdução da moderna música polifônica nas igrejas. O fracionar da voz (*fractio vocis*), diz ele repetindo uma autoridade mais antiga, parece o sinal de uma alma partida; pode ser comparado a cabelos frisados num homem ou vestidos plissados numa mulher, mera vaidade. Alguns dos praticantes desse canto polifônico lhe confidenciaram que a ele se associavam uma arrogância e uma certa lascívia da alma (*lascivia animi*). Ele reconhece que a melodia desperta em alguns devotos um grau máximo de contemplação e devoção, motivo pelo qual a Igreja permite os órgãos. Mas se a música artificiosa for destinada a agradar à audição e, sobretudo, a divertir os presentes, a saber as mulheres, então, sem dúvida nenhuma ela é inadmissível.[6]

Isso torna evidente como a mente medieval, sempre que quer descrever a emoção musical, ainda não encontra outros termos além

daqueles da comoção pecadora: uma altivez e uma certa voluptuosidade do ânimo.

Escrevia-se muito sobre a estética musical. Via de regra, desenvolvia-se o tema com base nas teorias musicais da Antiguidade, que já não eram mais compreendidas. Mas no fim das contas, os tratados não nos ensinam muita coisa sobre a maneira como realmente as pessoas apreciavam a beleza musical. Quando era necessário expressar o que na verdade se achava bonito na música, não há nada além de opiniões vagas, cuja natureza muito se assemelha às expressões de admiração da pintura. De um lado, trata-se da felicidade celestial que as pessoas apreciam na música, do outro, o que nela se admira é a respectiva imitação musical do texto. Tudo corroborava para dar a impressão de que as sensações musicais eram análogas ao prazer celestial; não se tratava de uma representação de coisas sagradas, como na pintura, mas de um eco do próprio prazer celestial. Quando o virtuoso Molinet, ao que tudo indica um apreciador da música, narra como Carlos, o Temerário, que todos sabiam ser um grande amante dessa arte, ocupava seu tempo com literatura e sobretudo com ela em seu acampamento diante de Neuss, **[19.2]** seu ânimo retórico entra em júbilo: "Pois música é a ressonância dos céus, a voz dos anjos, o prazer do paraíso, a esperança do ar, o órgão da igreja, o canto dos passarinhos, o divertimento de todos os corações tristes e desolados, a perseguição e a expulsão do diabo".[7] É claro que o elemento estático na apreciação da música era muito bem conhecido. "A força das harmonias", diz Pierre d'Ailly, "arrebata para si a alma humana de tal forma, que ela não só a subtrai de outras paixões e preocupações, mas também de si mesma."[8]

Se na pintura as pessoas admiravam a imitação perfeita de objetos da natureza, na música era ainda maior o perigo de se procurar a beleza na imitação. Pois a música já fazia uso zeloso desse meio de expressão por longo tempo. A *caccia* (de onde no inglês ainda se usa *catch*, para um cânone), que originalmente representava uma caçada, é o exemplo mais conhecido disso. Olivier de la Marche narra como nela podia ouvir o latido dos cachorros pequenos, o ladrar dos dogues e o soar das trombetas como se ele estivesse em plena floresta.[9] No começo do século XVI, as *Inventions* de Jannequin, aprendiz de Josquin de Près, apresentam várias caçadas, **[19.3]** a batalha de Marignano, os gritos no mercado de Paris, *le caquet des femmes* [o falatório das mulheres] e o canto dos pássaros em forma musical.



Portanto a análise do belo é falha, a expressão da admiração é superficial. De início, não se vai muito além do uso dos conceitos de medida, graça, ordem, grandeza e utilidade para explicar a beleza. E, acima de tudo, são usados termos correspondentes às noções de esplendor e de luz. Para explicar a beleza das coisas do espírito, Dionísio as reduz à luz: a razão é uma luz, a sabedoria, a ciência, a habilidade artística não passam de brilhos em forma de luz, que com a sua claridade iluminam o espírito.[10]

19.3 Josquin de Près (xilogravura).

19.2 Johannes Ockeghem e seus cantores.

Se fôssemos analisar mais a fundo o sentido de beleza daquela época, não na sua definição da ideia de beleza ou no que se diz sobre as emoções que falam da pintura ou da música, mas em suas expressões espontâneas de alegre entusiasmo pela beleza, então se acerta em cheio como elas quase sempre têm o valor de sensações de deslumbramento ou de um movimento vivo.

Froissart raramente se impressiona com a beleza; estava ocupado demais com as suas histórias sem fim; mas existe um espetáculo que sempre conseguia lhe arrancar palavras de alegre encanto quando ele assistia: navios na água com bandeiras e flâmulas tremulando ao vento, nas quais os brasões de armas coloridos cintilam ao sol. Ou então, o resplandecer dos raios de sol nos capacetes, armaduras, pontas de lanças, bandeiras e bandeirolas de uma tropa de cavaleiros em marcha.[11] Eustache Deschamps admira a beleza de moinhos girando e a do sol numa gota de orvalho; La Marche nota como a luz do sol se reflete lindamente nos louros cabelos de uma tropa de cavaleiros vindos da Alemanha e da Boêmia.[12] Essa admiração pelo que brilha também se relaciona à ornamentação das roupas que, no século XV, ainda se fazia sobretudo por meio da aplicação de uma quantidade excessiva de pedras preciosas. Só mais tarde elas dariam lugar a laços e fitas. Para aumentar ainda mais esse deslumbramento com sons, usam-se sininhos ou moedas. La Hire veste uma capa vermelha completamente tomada por sinos de vaca prateados. Numa entrada solene em 1465, o capitão Salazar aparece acompanhado de vinte cavaleiros em armadura e com todos os cavalos com grandes e pendentes sinos de prata; no manto que cobre seu próprio cavalo, há um

grande sino folheado a prata em cada uma das figuras que o decoram. Na entrada solene de Luís XI em Paris, 1461, os mantos que cobrem os cavalos de Charolais, Croy, Saint Pol e outros trazem aplicados muitos sinos; o de Charolais trazia um sino nas costas, pendente entre quatro pequenos pilares. Um duque de Clèves, que voltou para casa com essa moda da corte borguinhã, acaba ganhando um apelido por causa disso: "João dos sinos". Carlos, o Temerário, aparece num torneio vestindo um traje de gala recoberto com moedas tilintando; nobres ingleses usam suas túnicas repletas de moedas *noble* de ouro.[13] Na festa de casamento do conde de Genebra em Chambéry, em 1434, um grupo de senhores e damas realiza uma dança, todos eles vestidos de branco, cobertos com lâminas de ouro brilhante, com os senhores além disso usando cordões largos cheios de pequenos sinos.[14]

O mesmo prazer ingênuo e chamativo também é notado no sentido das cores daquela época. Para determiná-las completamente, seria necessário realizar um amplo estudo estatístico, que tanto abrangeria a escala de cores das belas-artes quanto a das roupas e da arte de ornamentação: no que diz respeito às roupas, a escala seria elaborada mais a partir das inúmeras descrições do que dos raros restos de tecido que foram conservados. Alguns dados valiosos são fornecidos pelo Arauto Siciliano, em sua obra já citada anteriormente, *Blason des couleurs*. Além dele, nas crônicas encontram-se descrições detalhadas das roupas usadas nos torneios e nas entradas solenes. É claro que nesses trajes cerimoniais e oficiais figuram outras tonalidades além das que são usadas nos trajes cotidianos. O Arauto Siciliano escreveu um capítulo sobre a beleza das cores, de natureza simples. Vermelho é a cor mais bela e marrom a mais feia. Mas, para ele, o verde, a cor da natureza, é a mais encantadora. Das combinações de cores, ele aprecia o amarelo-pálido com o azul, laranja com branco, laranja com rosa, rosa com branco, preto com branco e muitas outras mais. Azul com verde e verde com vermelho são usadas, mas não são belas. Os seus meios linguísticos para a indicação das cores ainda são muito limitados. Ele costumava distinguir vários matizes de cinza e marrom chamando-os de marrom-esbranquiçado e roxo-amarronzado. Nas roupas comuns, faz-se um uso intenso de cinza, preto e roxo.[15] "Preto", diz o Siciliano, "é a cor mais em moda para as roupas hoje em dia, por causa de sua simplicidade. Porém, todos fazem mau uso dele." O traje masculino ideal que ele criou era composto de gibão preto, calças cinza, sapatos

pretos e luvas amarelas – quase se poderia dizer, uma combinação totalmente moderna. Nos tecidos para roupas, também cinza, roxo e vários tons de marrom são procurados. O azul é usado pela gente do campo e pelos ingleses. Ele também cai bem em meninas jovens, assim como o rosa. Branco é uma cor indicada para crianças até o sétimo ano de vida, e para os inocentes! Amarelo é sobretudo usado pelos guerreiros, pajens e serviçais; não é muito apreciado sem o acréscimo de outras cores. "E quando chega o mês de maio, não havereis de ver outra cor além do verde."[16]

Nos trajes de gala e nos oficiais, em primeiro lugar predomina o vermelho. Aliás, ninguém haveria de esperar outra coisa dessa era do vermelho. Muitas vezes as entradas solenes são totalmente apresentadas em vermelho.[17] A seu lado temos o branco, como uma cor de gala uniforme, também ocupando um grande lugar. Na coordenação de cores, qualquer combinação era tolerada, por exemplo, vermelho-azul, azul-violeta. Numa cerimônia de gala descrita por La Marche, uma menina aparece vestida de seda roxa, montada num palafrém coberto com um manto de seda azul, conduzida por três homens usando seda vermelho-cinabre com capas de seda verde. Os cavaleiros da Ordem do Porco-Espinho **[19.4]** de Luís de Orléans trajavam uma saia de um pano violeta e um sobretudo de veludo azul-celeste, forrado com cetim carmesim.[18] Parece que não se pode ignorar uma preferência pela combinação de tons escuros brilhantes e opacos coloridos.

O preto, empregado sobretudo em veludo, representa incontestavelmente a pompa orgulhosa e sombria que a época tanto adorava, a arrogante distância de todo o alegre colorido à sua volta. Filipe, o Bom, depois dos seus anos de juventude, sempre se vestia de preto, e também faz com que o seu séquito e os cavalos se vistam nessa cor.[19] O rei René, que buscava ainda mais intensamente distinção e refinamento, usa como cores o cinza-branco-preto.[20]

19.4 O emblema da Ordem do Porco-Espinho de Luís de Orléans, *Den Nederlandschen Herauld ofte Tractaet van Wapenen, en politycken adel*, de Thomas de Rouck.

O reduzido espaço ocupado pelos tons de azul e de verde não deve ser totalmente explicado como uma expressão direta do sentido da cor. Entre todas as cores, sobretudo o azul e o verde tinham o seu peso simbólico, e o significado era tão especial que isso as tornava quase inutilizáveis como cores para roupas. As duas eram, sim, as cores do amor: verde representava a paixão, azul, a fidelidade.[21] De forma mais clara, elas eram as cores da paixão por excelência, mas também outras cores podiam ser usadas na simbologia do amor. Deschamps diz dos amantes:

Li uns se vest pour li de vert,
L'autre de bleu, l'autre de blanc,
L'autre s'en vest vermeil com sanc,
Et cilz qui plus la veult avoir
Pour son grant dueil s'en vest de noir.[22]

Um veste-se de verde para ela,
Um outro de azul, um outro de branco,
Um outro veste-se de vermelho-sangue,
E aquele que mais a deseja
Veste-se no mais profundo luto, de preto.

Mas o verde era particularmente a cor do amor jovem, cheio de esperança:

Il te fauldra de vert vestir,
C'est la livrée aux amoureulx.[23]

Terás de vestir-te em verde,
Essa é a libré dos apaixonados.

Por isso é que também o cavaleiro errante precisava trajar-se de verde.[24] Com roupas azuis, o amante demonstra a sua fidelidade; assim, Christine de Pisan faz com que a dama, quando o amante aponta para o seu traje de gala azul, responda:

Au bleu vestir ne tient mie le fait,
N'à devises porter, d'amer sa dame,
Mais au servir de loyal cuer
[parfait
Elle sans plus, et la garder de blasme
... Là gist l' amour, non pas au bleu porter,
Mais puet estre que plusieurs le meffait
De faulseté cuident couvrir soubz lame
Par bleu porter...[25]

Amar a sua dama não está no fato
De se vestir de azul nem em portar as divisas.
Mas sim em servir apenas a ela, de coração
[completamente fiel,
E preservá-la da difamação
...É nisso que se baseia o amor, não no trajar azul,
Embora muitos achem que podem
Ocultar o mal da falsidade sob uma pedra tumular,
Vestindo-se de azul...

Talvez esteja aí a explicação de por que a cor azul, quando usada hipocritamente, também passou a significar a infidelidade, e com uma brusca guinada não se aplicava apenas ao infiel, mas também

ao traído. O *blauwe huik* [capuz azul], em holandês, significa a parte infiel no casamento, e o *côté bleu* é a túnica do traído:

Que cils qui m'a de cote bleue armé	Que aquele que de azul me vestiu
Et fait monster au doy, soit occis.[26]	E fez com que o dedo para mim apontassem, seja morto.

O trecho acima poderia querer dizer que o significado do azul seria o da loucura, mas isso é só parte da explicação, pois o "barco azul" significa o veículo dos loucos.

O fato de o amarelo e o marrom permanecerem em segundo plano poderia ser explicado pela aversão à qualidade dessas cores; isto é, o sentido direto das cores deve estar ligado a um significado simbólico negativo de fundo causal: em outras palavras, as pessoas não gostavam de amarelo e marrom porque achavam essas cores feias **[19.5]** e, por essa razão, associavam a elas um significado não auspicioso. Uma pessoa infeliz no casamento diz:

Sour toute couleur j'ayme la tennée	Acima de qualquer cor eu amo o marrom
Pour ce que je l'ayme m'en suys habillée,	Por amá-la, trajo-me nessa cor,
Et toutes les auitres ay mis en obly.	Deixando de lado todas as demais.
Hellas! mes amours ne sont ycy.	Ó Deus! meus amores não estão aqui.

Ou como numa outra cançãozinha:

Gris et tannée puis bien porter	Cinza e marrom eu posso usar,
Car ennuyé suis d'espérance.[27]	Pois cansei de esperar.

O cinza, em contraste com o marrom, é aliás muito usado em trajes de gala; como uma cor de tristeza, provavelmente tinha uma nuance mais puxada para o lamento que o marrom.

Nesse tempo, o amarelo já tinha um significado de inimizade. Henrique de Würtemberg passa pelo duque da Borgonha com todo o seu séquito trajando amarelo "e o duque foi informado que aquilo se destinava a ele".[28]

Após meados do século XV, parece (pelo menos é uma impressão provisória que ainda precisa ser confirmada) que temporariamente há uma diminuição do branco e do preto, enquanto azul e amarelo aumentam. No século XVI, ao que tudo indica, desapareceram em grande parte as ousadas combinações de cor anteriormente citadas,

ao mesmo tempo que também na arte o contraste simples de cores primárias diminui. Não foi a Itália que ensinou o senso da harmonia de cores aos artistas das terras borguinhãs. Gerard David, tido formalmente como o seguidor da escola antiga, se comparado a seus antecessores já apresenta um refinamento do sentido de cor que atesta que o seu desenvolvimento está relacionado à conformação da mente em geral. **[19.6]** Temos aqui um terreno em que as pesquisas da história da arte e da cultura ainda têm muito a esperar uma da outra.

19.5 Miniatura da Última Ceia. Judas, com o seu pagamento pendurado no pescoço, está representado em amarelo.

19.6 Gerard David, descanso na fuga para o Egito.

Notas

1 Dion. Cartus., *Opera*, t. XXXIV, p. 223.

2 Id., ibid., pp. 247, 230.

3 O. Zöckler, "Dionys des Kartäusers Schrift De venustate mundi, Beitrag zur Vorgeschichte der Ästhetik", *Theol. Studien und Kritiken*, 1881, p. 651; ver E. Anitchkoff, "L'Esthétique au Moyen-Âge", *Le Moyen Âge* XX, 1918, p. 271; M. Grabmann, *Des Ulrich Engelberti von Strassburg O. Pr. Abhandlung De Pulchro*, Sitzungsb. Bayer. Akademie, Phil. hist. kl., 1925; W. Seiferth, *Dantes Kunstlehre*, Archiv für Kulturgeschichte, XVII, XVIII, 1927, 1928.

4 *Summa theologiae*, parte 1ª, q. XXXIX, art. 8.

5 Dion. Cart., *Opera*, t. I, "Vita", p. XXXVI.

6 Id., "De vita canonicorum", art. 20, in *Opera*, t. XXXVII, p. 197: "An discantus in divino obsequio sit commendabilis"; ver Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, IIa, IIae, q. 91, art. 2: "Utrum cantus sint assumendi ad laudem divinam".

7 Molinet, op. cit., v. I, p. 73; Vgl. 67

8 Gerson "Petri Alliaci, De falsis prophetis", in *Opera*, v. I, p. 538.

9 La Marche, op. cit., v. II, p. 361.

10 *De venustate etc.*, t. XXXIV, p. 242.

11 Froissart, Luce (ed.), v. IV, p. 90; v. VIII, pp. 43, 58; v. XI, pp. 53, 129; id., Kervyn (ed.), v. XI, pp. 340, 360; v. XIII, p. 150; v. XIV, pp. 157, 215.

12 Deschamps, op. cit., v. I, p. 155; v. II, p. 211; v. II, n. 307, p. 208; La Marche, op. cit., v. I, p. 274.

13 *Livre des trahisons*, pp. 150, 156; La Marche, op. cit., v. II, pp. 12, 347; v. III, pp. 127, 89; Chastellain, op. cit., v. IV, p. 44; *Chrono scand.*, v. I, pp. 26, 126.

14 Lefèvre de S. Remy, op. cit., v. II, pp. 294, 296.

15 Couderc, *Les Comptes d'un grand couturier parisien au XVᵉ siècle*, Paris, Bulletin de la soc. de l'hist. de Paris, n. XXVIII, 1911, pp. 125 ss.

16 *Blason des couleurs*, Cocheris (ed.), pp. 113, 97, 87, 99, 60, 88, 108, 83, 110.

17 Por ex. Monstrelet, op. cit., v. V, p. 2; Du Clercq, op. cit., v. I, p. 348.

18 La Marche, op. cit., v. II, p. 343; F. M. Graves, *Deux inventaires de la maison d'Orléans*, p. 28.

19 Chastellain, op. cit., v. VIII, p. 223; La Marche, op. cit., v. I, p. 276; v. II, p. 11, 68, 345; Du Clercq, op. cit., v. II, p. 197: Jean Germain, *Liber de virtutibus*, p. 11; Jouffroy, *Oratio*, p. 173.

20 D'Escouchy, op. cit., v. I, p. 234.

21 Ver antes p. 197.

22 *Le Miroir de mariage*, v. XVII, vs. 1650; Deschamps, *Œuvres*, op. cit., v. IX, p. 57.

23 *Chansons françaises du quinzième siècle*, G. Paris (ed.), Soc. des anciens textes français, 1875, n. XLX, p. 50; ver Deschamps, op. cit., n. 415, v. III, p. 217; n. 419, v. III, p. 223; n. 423, v. III, p. 227; n. 481, v. III, p. 302; n. 728, v. IV, p. 199; *L'Amant rendu cordelier*, setor 62, p. 23; Molinet, *Faictz et Dictz*, fol. 176.

24 *Blason des couleurs*, p. 110. Sobre a simbologia das cores na Itália, cf. *L'Orlando furioso*, pp. 221 ss.

25 Christine de Pisan, "Cent balades d'amant et de dame", n. 92, in *Œuvres poétiques*, v. III, p. 299;

ver Deschamps, op. cit., v. x, n. 52; id., *L'Histoire et plaisante cronicque du petit Jehan de Saintré*, G. Hellény (ed.), Paris, 1890, p. 415.

26 *Le Pastoralet*, op. cit., vs. 2054, p. 636; ver *Cent nouvelles nouvelles*, op. cit., v. II, p. 118: "*craindroit très fort estre du rang des bleux vestuz, qu'on appelle communement noz amis*".

27 *Chansons du XVe siècle*, op. cit., n. 5, p. 5; n. 87, p. 85.

28 La Marche, op. cit., v. II, p. 207.

A imagem e a palavra

20

Todas as tentativas de se estabelecer uma divisão clara entre os períodos da Idade Média e da Renascença resultaram num aparente recuo das fronteiras. As pessoas viam no longínquo período medieval formas e movimentos que pareciam já trazer a marca da Renascença, e o conceito de Renascença, para também abranger essas manifestações, foi sendo estendido até perder toda a sua força dinâmica.[1] Mas o contrário também se aplica: quem for examinar a mentalidade renascentista sem um esquema predefinido, há de encontrar muito mais coisas "medievais" nela do que aparentemente era permitido pela teoria. Ariosto, Rabelais, Margarida de Navarra e Castiglione, representantes de todas as belas-artes, segundo forma e conteúdo, estão repletos de elementos medievais. E mesmo assim não podemos deixar o contraste de lado: para nós, Idade Média e Renascimento passaram a ser termos nos quais, de forma tão nitidamente distinta, sentimos o gosto da essência de uma época do mesmo modo como distinguimos uma maçã de um morango, muito embora seja quase impossível descrever essa diferença em maiores detalhes.

Porém é necessário recuar o máximo possível ao significado original do conceito de Renascença (que não compreende em si mesmo, como a Idade Média, uma época delimitada). É claramente objetável incluir Fierens Gevaert[2] e outros como Sluter e Van Eyck sob a égide da Renascença. **[20.1]** Eles possuem um sabor medieval. E eles também são medievais, na forma e no conteúdo. No conteúdo, pois a sua arte não recusou nada do antigo, e não incorporou nada novo no que diz respeito a assunto, ideias e propósito. Na forma, justamente porque o seu realismo minucioso e o seu desejo de representar as coisas o mais fisicamente possível na imagem constituem o pleno desenvolvimento do verdadeiro espírito medieval. E assim vemos esse espírito atuando no pensamento e na representação religiosa, nos pensamentos da vida cotidiana e em todos os outros lugares. Aquele realismo

20.3 Jan van Eyck, retrato de Baudouin de Lannoy.

HIC E BAPTISTA IOHES MAIOR HOIE DAR ANGLIS LEGIS
EVA
LAVDAT EV IN CORDIS ET ORGANO
EVA OCCIDENDO OCCIDIT

elaborado é um traço que a Renascença abandona durante seu pleno desenvolvimento no *Cinquecento* italiano, enquanto o *Quattrocento* ainda o compartilha com o Norte.

20.1 Na página dupla anterior: Jan van Eyck, *A adoração do cordeiro de Deus*.

A nova mentalidade praticamente não encontra expressão nas belas-artes e na literatura do século XV na França e na Borgonha, não importa o que nelas chega a despontar da nova beleza. Arte e literatura servem ao espírito que estava na iminência de fenecer; elas pertencem ao sistema do pensamento medieval realizado até a perfeição mais acabada. Elas não têm outra função que não seja a de plena representação e ornamentação de ideias longamente amadurecidas. O pensamento parece estar esgotado, o espírito aguarda uma nova inspiração.

Nos períodos em que a criação da beleza é determinada por meras descrições e pela expressão do substrato mental já assentado e processado, as artes plásticas adquirem um valor mais profundo do que a literatura. Esse pensamento, claro, não é compartilhado pelos contemporâneos de então. Para eles, o pensamento, embora já não floresça mais, ainda possui tantas qualidades convincentes e significantes que o amam e admiram mesmo nessa forma embelezada com que a literatura o veste. Todos aqueles poemas incrivelmente monótonos e superficiais para nós, em que o século XV ressoa sua melodia, foram admirados pelas pessoas da época com exaltação muito mais viva do que a dedicada a qualquer pintura. O profundo valor emocional das belas-artes ainda não tinha se tornado consciente para eles, pelo menos não de forma que pudessem expressá-lo.

20.2 Jan van Eyck, retrato de sua mulher.

O fato de que, para nós, a maior parte do olor e da delícia dessa literatura tenha se evaporado, enquanto aquela arte nos comove talvez mais profundamente do que jamais o fizera com as pessoas daquela época, deve ser explicado a partir da diferença fundamental entre o efeito da arte e o da palavra. Seria muito conveniente, mas ao mesmo tempo incompreensível, se procurássemos isso na qualidade dos talentos e assumíssemos que os poetas, exceto Villon e Carlos de

Orléans, tivessem sido meras mentes vazias, convencionais, enquanto os pintores eram todos gênios.

O mesmo princípio de estilo leva a resultados bem distintos nas belas-artes e na literatura. Mesmo se o pintor decidir simplesmente reproduzir uma realidade externa em linha e cor, ele sempre acaba pondo atrás dessa imitação meramente formal alguma reminiscência do não pronunciado ou do impronunciável. Mas se o poeta não tentar nada além de simplesmente expressar com palavras uma realidade visível ou já compreendida, então se esgota na palavra o tesouro do não pronunciado. Pode ser que o ritmo e a sonoridade ali contidos lhe proporcionem uma nova beleza não pronunciada. Mas se também esses elementos forem fracos, o poema apenas manterá o seu efeito enquanto a ideia prender a atenção do ouvinte. As pessoas da época ainda reagem à palavra do poeta com um sonho de associações vivas, pois a ideia está entremeada com sua vida, e elas a imaginam nova e florescente no esplendor da nova palavra descoberta.

Mas quando a ideia em si já não diz mais nada, o poema consegue manter o seu efeito somente pela forma. A forma tem uma importância sem igual e pode até ser tão nova e viva que a questão do conteúdo da ideia mal vem à tona. Uma nova beleza das formas já começa a florescer na literatura no século XV, mas na maior parte da poesia a forma ainda é a antiga, e a qualidade do ritmo e da sonoridade ainda é fraca. Assim, desprovida de novas ideias e de novas formas, a literatura não passa de um poslúdio infinito dos mesmos desgastados temas. Não há mais futuro para esses poetas.

20.4 Jan van Eyck, retrato de Joris van de Paele.

Para o pintor, a época de tal limitação mental só chega mais tarde. Pois ele vive do tesouro do não pronunciado e é a plenitude desse tesouro que determina o resultado mais profundo e mais duradouro de toda a arte. Vejam-se os retratos de Jan van Eyck. Aqui podemos ver os traços definidos do rosto parcimonioso de sua mulher. Ali está a cabeça aristocrática, rígida e melancólica de Baudouin de Lannoy. Ali a carranca assustadora e fechada do cônego Van de

Paele. Ali a displicência doentia do quadro de Arnolfini que se encontra em Berlim, o mistério algo egípcio do *Leal souvenir*. **[20.2-20.6]** Escondida no fundo de todos eles, está o milagre da personalidade explorada ao máximo. Trata-se da caracterização mais profunda possível: podemos vê-la, mas não podemos pronunciá-la. Ainda que Jan van Eyck tivesse sido, simultaneamente, o maior poeta de sua época, o segredo que se revelava na imagem não teria se aberto para ele nas palavras.

Esse é o motivo fundamental da falta de congruência entre a atitude e o espírito da arte e da literatura do século XV. Mas uma vez reconhecida essa diferença, uma comparação da expressão literária e da pictórica com base em certos modelos e em particularidades revela, apesar disso, congruências muito maiores do que parecia inicialmente.

20.5 Jan van Eyck, retrato de Giovanni Arnolfini.

Se de um lado escolhermos a obra de Van Eyck e de seus sucessores como a expressão artística mais representativa, quais produtos literários devem ser postos a seu lado para realizar uma comparação justa? Certamente não aqueles que tratam dos mesmos temas, mas sim os que se originam das mesmas fontes, que procedem da mesma esfera de vida. Trata-se, como mencionado anteriormente, da suntuosa esfera da corte e da burguesia rica e ostentadora. A literatura que se situa no mesmo patamar da arte dos Van Eyck ou a literatura da corte ou aristocrática, escrita em francês, lida e admirada pelos círculos que faziam as encomendas aos grandes pintores.

Aparentemente há aqui um grande contraste, que torna quase inútil toda e qualquer comparação: o tema da pintura é primordialmente religioso, o da literatura franco-borguinhã, primordialmente secular. Mas a nossa visão aqui é deficiente com relação aos dois lados: nas artes plásticas, o elemento secular acabou assumindo um lugar muito mais amplo que o avaliado nos faz supor, e na literatura a nossa atenção costuma ser muito mais atraída pelos gêneros seculares. O poema de amor, os rebentos do *Roman de la Rose*, os brotos literários do romance cavaleiresco, a novela que estava surgindo, a sátira, os historiadores, essas são as expressões com que a história da literatura

se ocupa em primeiro lugar. Na pintura, em primeiríssimo lugar nos vem à mente a profunda seriedade dos trípticos e do retrato; na literatura, está em primeiríssimo lugar para nós o sorriso voluptuoso da sátira erótica e do horror monótono da crônica. É quase como se esse século simplesmente tivesse pintado suas virtudes e descrito seus pecados.

Vamos partir mais uma vez do efeito fortemente desproporcional que a arte e a literatura do século XV nos causam. Excetuando uns poucos poetas, a literatura tem um efeito cansativo e enfadonho. Alegorias infinitamente desfiadas nas quais nenhuma figura mostra algo novo ou próprio, e cujo conteúdo nada mais é do que uma sabedoria de costumes há muito engarrafada e amiúde estragada de séculos atrás. Sempre a repetição dos mesmos temas formais: o homem dormitando no pomar onde lhe aparece uma dama sensual, o passeio matinal no começo de maio, a discussão entre a dama e o amante, ou entre duas amigas ou qualquer outra variação sobre um ponto da casuística do amor. Superficialidade desesperançada, um estilo decorado com ouro de tolo, romantismo adocicado, fantasia puída, moralização sóbria, e sempre ressurge em nós o lamento: são esses os contemporâneos de Jan van Eyck? Teria ele admirado tudo isso? É muito provável que sim. Não é mais estranho do que o fato de J. S. Bach ter buscado apoio nos versejadores pequeno-burgueses de uma fé religiosa reumática.

20.6 Jan van Eyck, retrato de um *Leal souvenir* desconhecido.

Os contemporâneos que viram essas obras de arte nascer incorporaram todas elas da mesma forma em seu sonho de vida. Eles não as avaliam quanto a sua perfeição estética objetiva, mas quanto à plenitude da ressonância que despertam pela santidade ou vivacidade apaixonante de seu tema. Quando, com o tempo, esse velho sonho de vida passou, e a santidade e a paixão desvaneceram como a fragrância de uma rosa, só então a obra de arte começou a agir genuinamente como arte, ou seja, agir por seus meios expressivos, por seu estilo, sua construção, sua harmonia. Esses elementos podem realmente ser

os mesmos nas belas-artes e na literatura e, apesar disso, gerar uma valorização artística completamente distinta.

A literatura e a arte do século XV possuem ambas essa característica geral, que foi apontada acima como uma das mais essenciais do espírito do período medieval tardio: a elaboração completa de todas as particularidades, o desejo de nunca desistir de expressar nenhum pensamento ou ideia que tenha surgido à mente, de representar tudo em sua nitidez, visibilidade e reflexão. Erasmo narra que, certa vez em Paris, ficou ouvindo as pregações de um religioso sobre a parábola

20.7 Jan van Eyck, *Madona com o chanceler Rolin*.

do Filho Pródigo durante quarenta dias, para com isso preencher todo o período da Quaresma. Ele descreveu a viagem de ida e a de volta, de como então almoçara um patê de língua numa hospedaria, de como passou por um moinho de água, jogou dados, depois foi ter num refeitório popular, e se esforçava para que as palavras dos profetas e evangelistas se encaixassem nessas tagarelices de sua fantasia. "Por causa disso, parecia um deus para a massa ignorante e para os grandes senhores gordos."[3]

Propomo-nos demonstrar essa elaboração caracteristicamente irrefreada por meio da análise de dois quadros de Jan van Eyck. Em primeiro lugar, a *Madona com o chanceler Rolin*, hoje na coleção do Louvre. **[20.7]**

A precisão minuciosa com que o tecido das vestes, o mármore das placas do piso e das colunas, o cintilar dos vidros das janelas, o missal do chanceler são tratados seria julgada como pedante caso tivesse sido realizada por qualquer outro além de Van Eyck. Há até um detalhe em que a excessiva precisão apresenta um efeito realmente irritante: a ornamentação dos capitéis, em cujas bordas aparecem cenas da expulsão do Paraíso, do sacrifício de Caim e Abel, do abandono da Arca de Noé e do Pecado de Ham. Mas somente do lado de fora do vestíbulo aberto, onde estão as figuras principais, é que o desejo pela elaboração dos detalhes adquire sua força total. Ali, entre as colunas, desenrola-se a mais bela perspectiva que Van Eyck jamais pintou. A descrição dessa cena pode ser emprestada de Durand-Gréville.[4]

Se, atraída pela curiosidade, a pessoa tiver o descuido de se aproximar, está perdida e sua atenção ficará o mais possível cativada; se vê encantada com a precisão do detalhe; analisa, folha por folha, a coroa da Virgem, uma arte de ourivesaria, um verdadeiro sonho; figura a figura os grupos que preenchem os capitéis das colunas sem sobrecarregá-las; flor por flor, folha por folha, as riquezas dos detalhes das placas do piso; o olho perplexo descobre entre a cabeça da criança divina e o ombro da Virgem, numa cidade repleta de picos e elegantes torres de relógio, uma grande igreja com inúmeros contrafortes, uma praça ampla dividida ao meio, em toda a sua extensão, por uma escada na qual há um vaivém, um sem-número de pequenas pinceladas que são igualmente a mesma quantidade de figuras vivas; é atraída por uma ponte fortemente arqueada, cheia de pequenos grupos de pessoas andando apressadas e passando umas pelas outras; em seguida, vêm as sinuosidades de um rio repleto de pequenos barquinhos, entre os quais, numa ilha menor do que a unha de uma criança e circundada por árvores, ergue-se um belíssimo castelo com inúmeras torrezinhas; à esquerda, avista um cais cheio de árvores e de pessoas a passear; e segue sempre mais adiante, atravessando um a um os topos das colinas verdes; descansa por um instante na linha distante das montanhas brancas de neve para em seguida perder-se no infinito de um céu quase azul, onde nuvens em movimento vão se esgarçando.

E agora, o milagre: nisso tudo, diferente do que foi afirmado pelo discípulo de Michelangelo, a unidade e a harmonia não se perderam.

E ao anoitecer, um minuto antes de a voz dos guardas interromper a sua contemplação do quadro, veja só como a obra-prima de execução muda na suavidade da penumbra; como o seu céu fica ainda mais profundo; como a representação principal, na qual as cores se dissolveram, é envolvida pelo mistério infinito da Harmonia e da Unidade.

Uma outra peça que se presta especialmente à admiração da característica ilimitada do detalhamento é a *Anunciação*, que antes se encontrava no museu Hermitage de São Petersburgo **[20.8]** e agora pertence aos americanos. Como deve ter sido maravilhosa essa criação quando o tríptico, do qual esse elemento compõe a asa direita, existia como uma peça íntegra! É como se Van Eyck quisesse ter executado nela a virtuosidade do mestre que tudo sabe e tudo pode, virtuosidade essa que não recua diante de nada. Trata-se, ao mesmo tempo, da mais primitiva, a mais hierática de suas obras, e da mais refinada. A mensagem do Anjo não é entregue na intimidade de um quarto (cenário que deu origem à pintura de interior) mas, como prescrito pelos códigos formais da pintura antiga, numa igreja. Quanto à postura e às expressões faciais, em ambas as figuras sentimos falta da suave sensibilidade da cena de Anunciação representada no lado externo do altar da *Adoração do cordeiro*, em Gent. O Anjo saúda Maria com uma reverência formal, não com o ramo de lírios, como no altar de Gent, não com a cabeça cingida por um diadema estreito, mas com um cetro e uma rica coroa e em sua face o rígido riso egeu. Num esplendor de cores vibrantes e deslumbramento de pérolas, ouro e pedraria, sobrepuja todas as figuras de anjos que Van Eyck pintou. Verde e ouro no vestido, vermelho-escuro e ouro no manto de brocado e asas cheias de penas de pavão. O livro diante de Maria e a almofada no escabelo foram executados com o mais acurado esmero. No edifício da igreja os detalhes possuem uma minúcia particular. As pedras do piso mostram, além dos símbolos do zodíaco, dos quais se consegue ver cinco, três cenas da história de Simão e uma da de Davi. A parede do fundo da igreja é decorada com as efígies de Isaac e Jacó nos medalhões entre os arcos, a de Cristo no globo terrestre com dois serafins em um vitral no alto e, ao seu lado, em pinturas murais ainda se vê como Moisés foi encontrado quando criança e o recebimento das tábuas da lei, tudo explicado com inscrições legíveis. Apenas nos compartimentos do teto de madeira é

que a decoração, que também ali ainda está indicada, deixa de ser nítida para os olhos.

E depois, outra vez o milagre: naquele amontoado de minúcias elaboradas, como também acontece com a *Madona* de Rolin, não há a perda da unidade do tom nem da emoção. Ali havia a alegria de uma clara luz externa, que fazia com que o olhar se estendesse por toda a representação principal em direção aos horizontes longínquos; nesse caso, a penumbra cheia de segredos da elevada construção religiosa envolve o conjunto numa tal névoa de seriedade e mistério que só com um grande esforço o olho consegue perceber os detalhes particulares.

Eis aí o efeito da "elaboração irrefreada" na pintura. O pintor, esse pintor, tinha a capacidade de, dentro de um espaço que não chegava a meio metro quadrado, dar asas a seu desejo mais descompromissado de detalhamento (ou deveríamos dizer: à satisfação dos pedidos mais exigentes de um mecenas ignorante?) sem nos cansar mais do que o faria um olhar rápido para a aglomeração viva da realidade. Pois um vislumbre é só o que nos é permitido; a força das dimensões estabelecia limites, e adentra-se na beleza e no caráter especial disso tudo que está representado, sem esforço mental: muitos dos detalhes que merecem atenção nem mesmo são notados, ou já desaparecem instantaneamente da consciência e servem apenas para efeitos de cor ou de perspectiva.

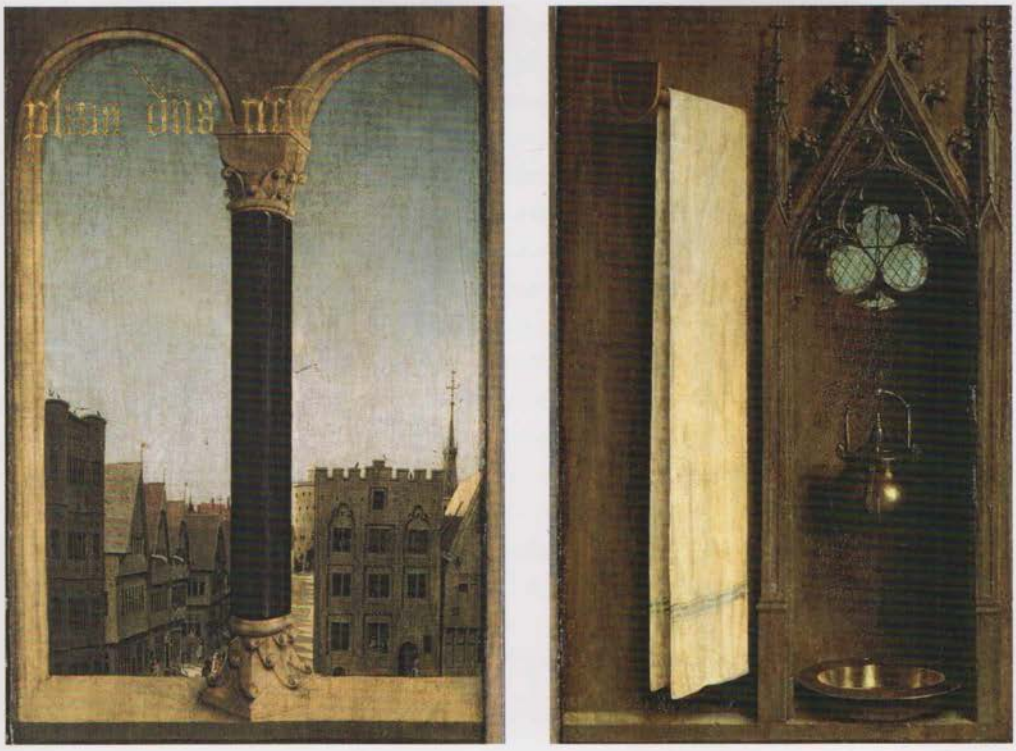
20.8 Jan van Eyck, *Anunciação*.

Se atribuirmos essa característica geral de "elaboração irrefreada das particularidades" também à literatura do século XV (é claro que à literatura bela, pois aqui não se trata da canção popular), tudo ocorre de outra forma. Não no sentido de um naturalismo finíssimo e detalhado, que se regozija na descrição pormenorizada da aparência externa das coisas. Essa literatura ainda não a conhece assim. A descrição da natureza e

das pessoas ainda é feita com os meios simples da poesia medieval: os objetos individuais que ajudam a influenciar o humor do poeta são citados, não descritos; o substantivo predomina sobre o adjetivo; somente são constatadas as qualidades principais desses objetos, por exemplo as cores, a sonoridade. A elaboração irrefreada das particularidades na imaginação literária é mais quantitativa do que qualitativa; ela consiste mais numa enumeração de uma grande quantidade de objetos do que na decomposição detalhada da qualidade dos objetos. O poeta não entende a arte da omissão, ele não conhece o espaço vazio, falta-lhe o órgão para o efeito do não dito. Isso aplica-se tanto aos pensamentos que ele expressa quanto às imagens para as quais ele apela. Também os pensamentos, geralmente muito simples, que o assunto desperta, são enumerados à máxima exaustão. Toda essa obra poética é igualmente abarrotada de detalhes, assim como ocorre na pintura. Mas por que na literatura essa superabundância de detalhes gera um efeito tão menos harmonioso?

Até certo ponto, isso pode ser explicado pelo fato de a relação entre o assunto principal e os assuntos secundários na poesia ser justamente inversa à da pintura. Na pintura, a diferença entre assunto principal (ou seja: a expressão adequada do tema) e os secundários é pouca. Tudo ali é essencial. Para nós, um simples detalhe pode determinar a completa harmonia da obra.

Seria a profunda devoção, isto é, a adequada expressão do tema, o que nós admiramos primordialmente na pintura do século XV? Observemos o altar de Gent: como chamam pouco a atenção as grandes imagens de Deus, Maria e São João Batista. Na cena principal, o nosso olhar se alterna o tempo todo entre o Cordeiro – a representação central e o tema principal da obra de arte – e os cortejos dos adoradores, na lateral, e ainda a pintura da natureza ao fundo. E então o olhar é atraído para a margem: para Adão e Eva, para os retratos dos doadores. Ao menos na cena da Anunciação, está presente o encanto familiar e sóbrio nas figuras do anjo e da virgem, portanto na forma de expressão pia, porém mesmo ali, tanto mais nos alegram a chaleira de cobre e a visão de uma rua ensolarada. **[20.9]** Nesses detalhes, que para o autor da obra não passavam de coisas meramente secundárias, brilha o mistério do cotidiano em sua aparência silenciosa; aqui sentimos a emoção imediata sobre o milagre de todas as coisas e a transformação delas em imagem. Não existe – a não ser que nos postemos diante do *Cordeiro de Deus* com uma atitude de apreciação



20.9 Jan van Eyck, Anunciação no painel externo do tríptico de Gent: detalhe da vista da rua e o pequeno caldeirão de cobre.

religiosa – nenhuma diferença entre a nossa emoção artística ao ver o sagrado da adoração da Eucaristia e ao ver o *Visstalletje* [banca de peixes] de Emanuel de Witte no Museu Boijmans, em Rotterdam.

Mas é justamente no detalhe que o pintor está totalmente livre. Quanto ao tema principal, a ideia do motivo sagrado, lhe foi estipulada uma rígida convenção; cada cena religiosa possui o seu código iconográfico, do qual não se tolera nenhum desvio. No entanto, ele tem um campo ilimitado para desenvolver livremente o seu entusiasmo criador. Nas vestes, nos acessórios, no fundo, sem restrições nem obrigações, ele pode fazer o que o pintor faz: ou seja, pintar, sem entraves da convenção, reproduzindo o que vê e como o vê. A construção sólida e rígida da cena sagrada traz a riqueza dos detalhes como um tesouro luminoso, como uma mulher com flores em seu vestido.

Na poesia do século XV, no entanto, essa relação de certa forma se inverte. Quanto ao tema principal, o poeta é livre; ele pode encontrar uma nova ideia, se puder, enquanto justamente o detalhe e o pano de fundo são dominados em grande parte por convenções. Para quase toda particularidade existe uma norma de expressão, um modelo, que

eles relutavam em abandonar. Flores, o prazer da natureza, tristezas e alegrias, todos esses elementos têm as suas formas fixas de expressão, as quais o poeta pode lustrar e colorir um pouco, mas não renovar.

Ele lustra e colore infinitamente, pois lhe falta a salutar limitação imposta ao pintor pelo preenchimento do espaço vazio; o espaço do poeta é sempre ilimitado. Ele não tem a limitação dos meios materiais, e justamente por causa dessa liberdade ele, proporcionalmente, precisa de uma capacidade mental maior que a do pintor para fazer algo bom. Os pintores medianos ainda continuam sendo um deleite para os olhos da geração seguinte, mas o poeta mediano afunda no esquecimento.

Para demonstrar o efeito da "elaboração irrefreada" numa obra poética do século XV, seria necessário acompanhá-la passo a passo, em todo o seu conteúdo (e elas são longas!). Como isso não é possível aqui, alguns fragmentos serão suficientes.

Alain Chartier era considerado um dos maiores poetas em sua época; é comparado a Petrarca; e Clément Marot ainda o posiciona entre os melhores. O respeito de que ele goza é comprovado pela historieta já narrada anteriormente.[5] Assim, partindo de sua própria época, podemos situá-lo no mesmo nível dos maiores pintores. O início de seu poema *Le Livre des quatre dames*, uma conversa de quatro mulheres da nobreza cujos amantes tinham lutado em Azincourt, apresenta, como era a regra, a paisagem, que é o pano de fundo do quadro.[6] Essa paisagem deve ser comparada com a famosa paisagem do retábulo de Gent: o maravilhoso prado florido com a sua vegetação minuciosamente executada, com as torres das igrejas atrás dos cumes sombreados, um modelo da elaboração mais irrefreada. **[20.10]**

O poeta sai pela manhã de primavera para espantar a sua melancolia crônica.

Pour oublier melencolie,	Para esquecer a melancolia
Et pour faire chiere plus lie,	E me alegrar,
Ung doulx matin aux champs issy,	Numa bela manhã fui campo afora,
Au premier jour qu'amours ralie	No primeiro dia em que o amor une
Les cueurs en la saison jolie...	Os corações na estação bela do ano...

Isso não passa de simples convenção, e nenhuma beleza rítmica ou sonora o põe acima da mais comum mediocridade. Agora segue a descrição da manhã primaveril.

Tout autour oiseaulx voletoient,
Et si très-doulcement chantoient,
Qu'il n'est cueur qui n'en fust joyeulx.
Et en chantant en l' air montoient,
Et puis l'un l'autre surmontoient
A l'estrivée a qui mieulx mieulx.
Le temps n'estoit mie nueux,
De bleu estoient vestuz les cieux,
Et le beau soleil cler luisoit.

Ao redor os pássaros voam,
E tão docemente cantam,
Que nenhum coração deixaria de se alegrar.
E cantando aos céus sobem,
E competindo para ver
quem mais alto vai.
O tempo não estava encoberto,
O céu todo vestido de azul,
O belo sol resplandecia claro.

A simples menção das maravilhas do tempo e do local teria funcionado muito bem aqui, se o poeta soubesse se restringir a um limite. Existe sim um encanto na simplicidade desse poema natural, mas falta-lhe toda e qualquer *forma* mais fixa. Vê-se a enumeração aumentando; após uma descrição mais detalhada da cantoria dos pássaros, segue:

20.10 Jan van Eyck, a paisagem em *A adoração do cordeiro de Deus*; torres da igreja atrás dos outeiros.

Les arbres regarday flourir,
Et lièvres et connins courir.
Du printemps tout s'esjouyssoit.
Là sembloit amour seignourir.
Nul n'y peult vieillir ne mourir,
Ce me semble, tant qu'il y soit.
Des erbes ung flair doulx issoit,
Que l'air sery adoulcissoit,
Et en bruiant par la valee
Ung petit ruisselet passoit,
Qui les pays amoitissoit,
Dont l'eaue n'estoit pas salee.
Là buvoient les oysillons,
Apres ce que des grisillons,
Des mouschettes et papillons
Ilz avoient pris leur pasture.
Lasniers, aoutours, esmerillons
Vy, et mouches aux aguillons,
Qui de beau miel paveillons
Firent aux arbres par mesure.
De l'autre part fut la closture
D'ung pré gracieux, où nature
Sema les fleurs sur la verdure,
Blanches, jaunes, rouges et perses.
D'arbres flouriz fut la ceinture,
Aussi blancs que se neige pure
Les couvroit, ce sembloit paincture,
Tant y eut de couleurs diverses.

Vi as árvores em flor,
E lebres e coelhos correndo.
Tudo se alegrava na primavera.
Parece que ali era o amor que reinava.
Ninguém envelhecia ou morria,
Parece-me, enquanto por ali se encontrava.
Um doce aroma subia da relva,
Adocicando ainda mais o ar;
Borbulhando pelo vale
Fluía um riacho
Que os prados molhava
Cujas águas não eram salgadas.
Ali os pássaros saciavam sua sede,
Depois de grilos,
Mosquitos e borboletas
Terem comido.
Falcões açores e esmerilhões eu vi,
Mais abelhas com ferrões
Que pavilhões nas árvores na medida certa
Com belo mel faziam.
Do outro lado estava o cercado
De um doce prado, onde a natureza,
As flores brancas, amarelas, vermelhas e roxas,
No verde semeava.
Circundado por árvores em flor,
Tão brancas como neve fresca
Ele cobria, parecia uma pintura,
Tantas cores diferentes havia.

Um corregozinho murmura sobre seixos; peixes nadam ali, um pequeno bosque espalha seus galhos como uma verde cortina por cima da margem. E mais uma vez segue-se uma enumeração de aves: ali fazem seus ninhos os patos, pombos, garças e faisões.

Comparado à pintura, o que constitui no poema o efeito diferente da elaboração extensa da cena natural? Qual é o efeito da expressão de uma mesma inspiração através do uso de diferentes meios? O fato de o pintor, devido à natureza de sua arte, ser obrigado a manter uma fidelidade simples à natureza, enquanto o poeta se perde na grande superficialidade amorfa e na enumeração de motivos convencionais.

A prosa, nesse aspecto, aproxima-se mais da pintura do que a poesia. Ela está menos presa a certos motivos. Muitas vezes expõe mais enfaticamente a reprodução precisa de uma realidade vista e a executa usando meios mais livres. Com isso, talvez a prosa demonstre melhor do que a poesia o profundo parentesco entre a literatura e a arte.

A característica básica do espírito medieval tardio é o seu caráter predominantemente visual. Este está ligado de maneira íntima ao atrofiamento das ideias. O pensamento se dá a partir de concepções visuais. Tudo aquilo que se quer expressar é acomodado em termos visuais. A absoluta falta de conteúdo intelectual das representações alegóricas ou poemas podia ser tolerada porque a satisfação situava-se toda naquilo que se tinha visto. A tendência de reproduzir de imediato o externamente visível encontrou uma expressão mais forte e mais absoluta nos meios pictóricos do que nos literários. E, do mesmo modo, uma expressão mais forte pelos meios da prosa do que pelos da poesia. Por isso a prosa do século XV, em muitos aspectos, se situa como um meio-termo entre a pintura e a poesia. Todos os três possuem em comum a elaboração irrefreada das particularidades, a qual, contudo, conduz a um realismo direto na pintura e na prosa, realismo que a poesia desconhece e não tem nada melhor a seu dispor.

Há um escritor, sobretudo, em cuja obra deparamos com a mesma visão cristalina sobre o aspecto externo das coisas que possuíra Van Eyck, a saber, Georges Chastellain. Ele era flamengo, da região de Aalst. Embora denominasse a si mesmo de *léal François, François de naissence* [francês fiel, francês de nascença], parece que na verdade o flamengo foi a sua língua materna. La Marche chama-o de *natif Flameng, toutesfois mettant par escript en langaige franchois* [um flamengo de nascença embora escrevesse em francês]. Ele mesmo, com modesto orgulho, traz à luz as características flamengas de sua rusticidade tosca; ele fala de *sa brute langue* [sua língua bruta], denomina a si mesmo de *homme flandrin, homme de palus bestiaux, ygnorant, bloisant de langue, gras de bouche et de palat et tout enfangié d'autres povretés corporelles à la nature de la terre* [um flamengo, um homem das terras baixas do gado, ignorante, de língua rude, seboso na boca e no palato, e todo enlameado com outras misérias próprias do campo].[7] A essa natureza popular, ele deve o caminhar de coturno um tanto pesado de sua prosa enfeitada, a cerimoniosa grandiloquência que sempre o fez, de certo modo, intragável aos leitores franceses. O seu estilo

pomposo possui uma certa deselegância de elefante; um contemporâneo o chama acertadamente de *cette grosse cloche si haut sonnant* [aquele enorme sino que tão alto soa].[8] Mas talvez seja também graças a sua natureza flamenga que ele possua a observação apurada e o colorido suculento que tantas vezes nos fazem lembrar escritores belgas modernos.

Entre Chastellain e Jan van Eyck existe um parentesco indiscutível, e ao mesmo tempo uma diferença de nível artístico. O pior de Van Eyck é de certo modo o melhor de Chastellain – e isso já é bastante coisa, equiparar-se ao nível inferior de Van Eyck. Penso, por exemplo, nos anjos cantando no altar de Gent. **[20.11]** Aquelas vestes pesadas, cheias de um vermelho-escuro, ouro e pedras cintilantes, aqueles rostos expressivos demais, aqueles ornamentos um tanto pedantes na estante de música, isso representa na pintura a grandiloquência pomposa do estilo literário da corte borguinhã. No entanto, enquanto na pintura esse elemento retórico assume um lugar inferior, ele é a essência da prosa de Chastellain. Sua observação crítica e realismo vívido se afogam na maior parte das vezes no fluxo de frases com roupagem esplêndida demais e no clamor das palavras decorativas.

20.11 Jan van Eyck, os anjos cantando em *A adoração do cordeiro de Deus*.

Mas assim que Chastellain descreve um acontecimento que cativa o seu espírito flamengo de uma forma especial, apesar de toda dignidade, surge um vigor direto e plástico em sua narrativa, que a torna extremamente surpreendente. Ele não é mais criativo do que os seus companheiros em termos de ideias; a moeda falsificada da convicção religiosa, moral e cavaleiresca atua nele para gerar pensamentos. A concepção é totalmente superficial. Porém a representação é nítida e viva.

O retrato que ele faz de Filipe, o Bom, quase possui o imediatismo de um Van Eyck.[9] Com a comodidade de um cronista, que é um romancista de coração, ele apresentou uma narração bem detalhada

de uma discussão entre o duque e o filho Carlos, ocorrida no começo de 1457. Em nenhum lugar a sua apreensão visual das coisas se destaca tão bem; todas as circunstâncias externas desse acontecimento são reproduzidas com a mais perfeita nitidez. Será necessário citar algumas passagens longas dessa narrativa.[10]

Tratava-se de uma questão sobre um cargo na administração doméstica da corte do jovem conde de Charolais. O velho duque queria, apesar de uma promessa feita anteriormente, conceder o lugar a um dos de Croy, os quais ele muito apreciava. Carlos, que não via esse favor com bons olhos, opôs-se a ele.

O duque, então, numa segunda-feira que era dia de Santo Antônio,[11] depois da missa, desejoso de que sua casa permanecesse em paz e sem diferenças entre seus serviçais, e que também seu filho haveria de agir segundo a sua decisão e vontade, depois de já ter dito uma grande parte de suas horas e de não haver mais pessoas na capela, chamou seu filho para que viesse ter com ele e calmamente lhe disse: "Carlos, quanto a essa querela entre os senhores de Sempy e de Hémerie pelo cargo de camareiro, quero que ponhas um fim a isso e que o senhor de Sempy fique com o lugar vago". Então disse o conde: "Meu senhor, certa vez deste-me um regulamento no qual não consta o senhor de Sempy e, meu senhor, se me obsequiares, peço que me deixes segui-lo. "*Déa*", disse o duque, "não te ocupes com os regulamentos, sou eu o responsável em multiplicá-los e reduzi-los, e quero que o senhor de Sempy nele seja incluído." "Hahan!", disse o conde (pois é assim que ele sempre xingava), "meu senhor, peço que me perdoes, pois não poderia fazê-lo, vou ater-me ao que me ordenaste. Isso é coisa do senhor de Croy, que conspirou contra mim, já posso ver." "Como", diz o duque, "hás de me desobedecer? Não hás de fazer a minha vontade?" "Meu senhor, eu gostaria muito de obedecer-te, mas não hei de fazer o que me pedes." E o duque respondeu cheio de fel a essas palavras: "Ah! rapaz, não hás de obedecer à minha vontade? Saia da minha frente", e ao proferir essas palavras o sangue foi todo para o coração, ele empalideceu e repentinamente ficou vermelho como brasa, com uma expressão facial tão assustadora que foi horrível vê-lo, segundo ouvi contar o religioso da capela, que estava sozinho com ele...

Não se trata de uma descrição intensa? O início calmo, o incendiar-se irado numa curta troca de palavras, a fala entrecortada do filho, na qual já se pode reconhecer todo o verdadeiro Carlos, o Temerário?

O olhar que o duque lança ao filho assusta a duquesa (cuja presença até esse momento ainda não havia sido mencionada) de tal forma que ela rapidamente, empurrando o filho à sua frente, sai do oratório, atravessa a capela e sem dizer nada quer fugir da ira do marido. Mas ela precisou dobrar várias esquinas até chegar à porta, pois a chave estava com o ajudante. "Caron, abra para nós!",[12] diz a duquesa, mas o ajudante cai a seus pés e implora que seu filho peça perdão antes de deixarem a capela. Ela volta-se para Carlos com uma

admoestação suplicante, mas este responde em alto e bom som: "*Déa*, minha senhora, meu senhor proibiu-me de aparecer diante dos olhos dele, e está bravo comigo de modo que depois dessa proibição não hei de retornar tão depressa, mas irei para onde Deus me guiar, não sei para onde". Então, subitamente soa a voz do duque que, sem forças de tanta raiva, ficara sentado em sua cadeira de oração... e a duquesa, morta de medo, diz ao ajudante: "Meu amigo, rápido, rápido, abra para nós pois temos de sair, senão estaremos mortos".

Nesse momento, o sangue quente dos Valois age de maneira atordoante: de volta a seus aposentos, o duque é tomado por uma estupidez infantil. Ao anoitecer, ele sai a cavalo de Bruxelas, secretamente e sem proteção o suficiente.

Os dias naquela estação do ano eram curtos, já era noite escura quando o soberano repentinamente montou no cavalo e nada mais queria do que ficar completamente só no meio dos campos. E assim foi, de modo que no mesmo dia, após uma longa e intensa geada, com o degelo já iniciado, e depois de um longo e cerrado chuviscar, que caíra o dia inteiro, ao anoitecer o tempo mudou e uma chuva fina, que molhava até os ossos, impregnava os campos e amolecia o gelo, além do vento que a isso se juntava.

Depois se segue a descrição da cavalgada noturna, vagueando através de campos e bosques, na qual o mais vívido naturalismo e uma retórica moralizante, repleta de um senso excepcional de sua importância, são misturados de modo peculiar. Cansado e faminto, o duque segue a esmo, seus chamados ficam sem resposta. Um rio, que parece lhe apontar um caminho, o atrai; o cavalo recua assustado na hora certa. Ele e o cavalo caem e acabam se ferindo. Inutilmente, ele tenta ouvir o canto de um galo ou o ladrar de um cachorro que poderia guiá-lo até a casa de alguém. Por fim vê o brilho de uma luz do qual ele tenta se aproximar; perde-o novamente, encontra-o outra vez e finalmente o alcança. "Mas quanto mais se aproximava, tanto mais terrível e assustadora parecia a cena, pois de um monte de terra subiam as chamas em mais de mil lugares, com uma fumaça densa, levando qualquer um a essa hora a pensar que se tratava do purgatório de uma ou outra alma ou de uma outra (!) ilusão do diabo." De repente ele para. E, sem mais nem menos, lembra-se de como os carvoeiros costumavam queimar o seu carvão nas profundezas da floresta. E estava diante de um desses braseiros. Não havia nenhuma cabana por perto. Só depois de novamente vaguear a esmo é que os latidos de um cachorro o levam para perto de uma cabana de um pobre homem, onde ele encontra repouso e alimento.

Na obra de Chastellain, outras passagens surpreendentes como essa são as da descrição do duelo judiciário entre dois burgueses em Valenciennes; da luta noturna em Haia entre a delegação frísia e os nobres borguinhões, que os frísios haviam irritado enquanto descansavam à noite, ao fazer brincadeiras de pique calçando tamancos de madeira no quarto acima; do tumulto em Gent em 1467, quando a primeira visita de Carlos como duque coincide com a quermesse de Houthem, onde o povo saía em procissão com o relicário de Santo Liéven.[13]

A cada vez nota-se em detalhes imprevistos a intensidade com que o escritor *enxerga* todas as coisas externas. O duque, que se vê diante do levante popular, tem diante de si um "monte de cabeças metidas em capacetes enferrujados, com barbas ameaçadoras e lábios arreganhados". Os gritos vão de baixo para cima. O sujeito que se enfia na janela ao lado do duque calça uma luva de ferro envernizada de preto, a qual bate no parapeito da janela para exigir silêncio.[14]

A capacidade de descrever de forma simples e lapidar equivale na literatura ao que a impressionante nitidez visual de Van Eyck conseguia com perfeição expressiva na pintura. Na literatura, aquele naturalismo em muitos casos se torna defeituoso e as formas convencionais acabam sendo um empecilho para a expressão; ele permanece isolado, cercado pelas montanhas da retórica árida, enquanto na pintura ele tem o esplendor das flores de uma macieira.

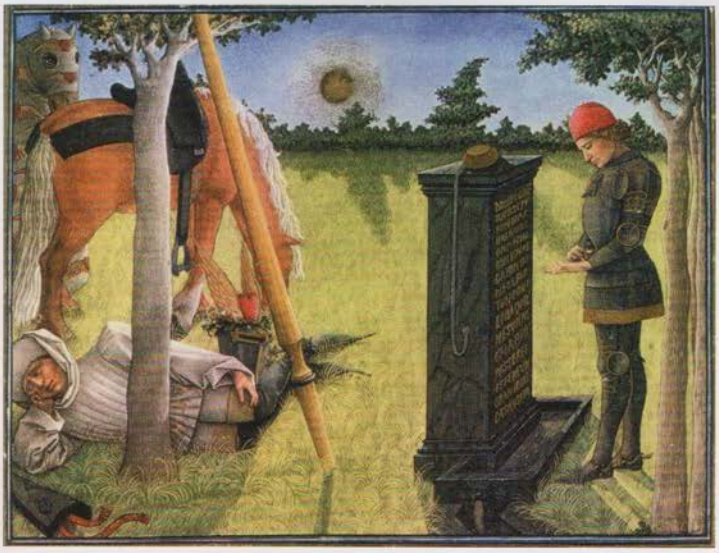
A pintura, como meio de expressão, está muito adiante da literatura. Ela já possui uma virtuosidade admirável na reprodução dos efeitos de luz. Foram sobretudo os miniaturistas aqueles que desejaram ardentemente fixar o brilho de um momento. Na pintura, somente há de se ver esse talento totalmente desenvolvido na *Natividade* de Geertgen tot Sint Jans. **[20.12]** Muito tempo antes, os ilustradores já haviam tentado captar o jogo da luz de tochas nas armaduras dos soldados durante a prisão de Cristo. O mestre que ilustrara o *Cuer d'amours espris* **[20.13]** para o rei René já havia conseguido obter um pôr do sol radiante. Aquele que realizou o *Heures d'Ailly* ousou pintar o irromper do sol em meio a uma tempestade.[15] **[20.14]**

A literatura possuía apenas meios primitivos para a reprodução dos efeitos de luz. Já existia, é certo, uma grande sensibilidade pelo brilho luminoso e pelo cintilar; conforme foi explicado antes, a própria beleza tornou-se consciente primeiro como brilho e resplendor. Todos os escritores e poetas do século XV gostam de assinalar o brilho

da luz do sol, a luz das velas e das tochas, os reflexos cintilantes nos capacetes e nas armas. Porém isso continua sendo um simples registro, ainda não existe um procedimento literário para as descrições.

Devemos buscar em outro lugar o equivalente literário do efeito luminoso na pintura. Na literatura, a impressão momentânea é

20.12 Geertgen tot Sint Jans, *Nascimento de Cristo*.



20.13 Miniatura de *Cuer d'amours espris* do rei René de Anjou.

20.14 São Nicolau vem em ajuda dos marujos em meio à tempestade. Miniatura de *Les Très riches heures du Duc de Berry*.

atingida sobretudo pela aplicação vívida do discurso direto. Quase não há outra literatura que tenha se dedicado tanto a sempre reproduzir o diálogo diretamente. Ele se desgasta num cansativo mau uso: mesmo a explicação de uma situação política é travestida por Froissart e seus companheiros em pergunta e resposta. Os eternos diálogos com seu tom cerimonial e som oco por vezes aumentam a monotonia em vez de quebrá-la. Em muitos casos, contudo, também a ilusão do imediato e do instantâneo aparece de forma surpreendente. Froissart, acima de todos, é um mestre desses diálogos vívidos.

"Então ele ouviu a notícia de que a sua cidade fora tomada." (O diálogo ocorre aos berros.) "E que povo tomou a cidade?", ele perguntou. Aqueles que estavam falando com ele responderam: "Os bretões". "Ah", ele disse, "os bretões são um povo mau, eles hão de saquear e queimar a cidade e depois partirão." (Na sequência, aos berros novamente.) "E qual é o lema de guerra que eles gritam?", disse o cavaleiro. "Bem, senhor, eles clamam *la Trimouille!*"

Para imprimir um certo ritmo rápido a um diálogo desses, Froissart usava um truque fixo, fazendo com que o ouvinte a quem se dirigia o interlocutor repetisse admirado a última palavra dita por este. "Meu senhor, Gaston está morto." "Morto?", perguntou o duque. "Sim, realmente está morto, senhor." Em outro momento: "E, assim sendo, pediu-lhe conselhos sobre amor e família. 'Conselho', respondeu o arcebispo, 'Bem, sobrinho, na verdade para isso já é tarde demais. Desejas fechar o estábulo quando o cavalo já fugiu'".[16]

Também a poesia adapta amplamente esse estilo. Numa rima curta, as perguntas e respostas chegam a se alternar até duas vezes:

Mort, je me plaing. – De qui? – De toy.	Morto, me queixo. – De quem? – De ti.
– Que t'ay je fait? – Ma dame as pris.	– O que foi que te fiz? – Tomaste minha mulher.
– C'est vérité. – Dy moy pour quoy.	– Isso é verdade. – Diga-me, por quê.
– Il me plaisoit. – Tu as mespris.[17]	– Porque quis. – Agiste mal.

Aqui a fala alternada interrompida já passou de meio a objetivo, uma virtuosidade. O poeta Jean Meschinot soube explorar essa habilidade artística ao extremo. Numa balada em que a pobre França culpa seu rei (Luís XI), a fala muda de três a quatro vezes em cada uma das trinta linhas. E é preciso admitir que o efeito do poema como sátira política, sob essa forma esquisita, não se perde em nada. Eis a primeira estrofe:

Sire... – Que veux? – Entendez... – Quoy? – Mon cas.
– Or dy. – Je suys... – Qui? – La destruicte France!
– Par qui? – Par vous. – Comment? – En tus estats.
– Tu mens. – Non fais. – Qui le dit? – Ma [souffrance.
– Que souffres tu? – Meschief – Quel? – A oultrance.
– Je n'en croy rien. – Bien y pert – N'en dy plus!
– Las! si feray. – Tu perds temps. – Quelz abus!
– Qu' ay-je mal fait? – Contre paix.[18] *– Es comment?*
– Guerroyant... – Qui? – Vos amys et [congnus.
– Parle plus beau. – Je ne puis, bonnement[19]

Senhor... – O que foi? – Ouvi... – O quê? – O meu caso.
– Diz, então. – Eu sou... – Quem? – A França destruída!
– Por quem? – Pelo senhor. – Como? – Em todos os estados.
– Estás mentindo. – Não estou, não. – Quem o diz? – Meu [sofrimento.
– De que sofres? – De maus-tratos. – Quais? – Em excesso.
– Não acredito. – Evidentemente. – Não fales mais disso!
– Infelizmente, terei. – Perdes teu tempo. – Que injustiça!
– Que fiz de errado? – Agistes contra a paz. – E como?
– Guerreando... – Contra quem? – Contra os vossos amigos [e parentes.
– Fala de forma mais bela. – Não posso, de verdade.

Uma outra manifestação desse naturalismo superficial na literatura dessa época é a que se segue. Embora o senso de Froissart esteja voltado para a descrição de atos heroicos cavaleirescos, ele, mesmo contra a sua vontade – ficamos tentados a dizer –, apresenta copiosamente a prosaica realidade da guerra. Assim como Commines, que pouco se interessa pela cavalaria, Froissart descreve muito bem o cansaço, as perseguições em vão, os movimentos desconexos, a inquietude de um acampamento noturno. Ele sabe descrever magistralmente as demoras e as esperas.[20]

Na narrativa sóbria e exata das condições externas de um acontecimento, ele às vezes chega a obter uma força quase trágica, como a que se vê na morte do jovem Gaston Phébus, apunhalado pelo pai num acesso de cólera.[21] O efeito é tão fotográfico, que sob suas palavras conseguimos reconhecer a qualidade das pessoas que a ele contam os seus infindáveis *faits divers*. Tudo aquilo, por exemplo, que ele nos conta sobre seu companheiro de viagem, o cavaleiro Espaing du Lyon, é relatado de modo excelente. Sempre que a literatura age simplesmente observando, sem os entraves da convenção, ela pode ser comparada à pintura, ainda que não estejam no mesmo nível.

Essa observação espontânea não se aplica à descrição literária de uma cena natural. A literatura do século XV não ansiava por uma *descrição* da natureza. Tais observações só se aplicavam ao contexto dos acontecimentos a que estavam relacionadas quando parecem suscitar interesse, e assim se reproduziam as circunstâncias externas, como um filme sensível à luz. Não se trata de um procedimento literário consciente. No entanto, a descrição da natureza, que na pintura exerce uma função secundária e portanto se dá objetivamente, é na

literatura um meio estilístico consciente, ligada a formas consagradas, não dominada por uma necessidade imitativa. Na pintura a reprodução da natureza era de caráter meramente secundário e por isso podia permanecer pura e sóbria. Uma vez que o pano de fundo não era importante para o tema, por não fazer parte do estilo hierático, os pintores do século XV podiam reproduzir um certo grau de naturalidade harmônica em sua paisagem, que as rigorosas regras quanto ao tema ainda lhes proibiam na cena principal. A arte egípcia apresenta um paralelo exato desse fenômeno: na modelagem duma estatueta de escravo, por não ser importante, a arte abandona o código formal, que normalmente distorce a figura humana, de maneira que as figuras humanas secundárias às vezes apresentam a mesma incomparável e sóbria fidelidade natural das estatuetas de animais.

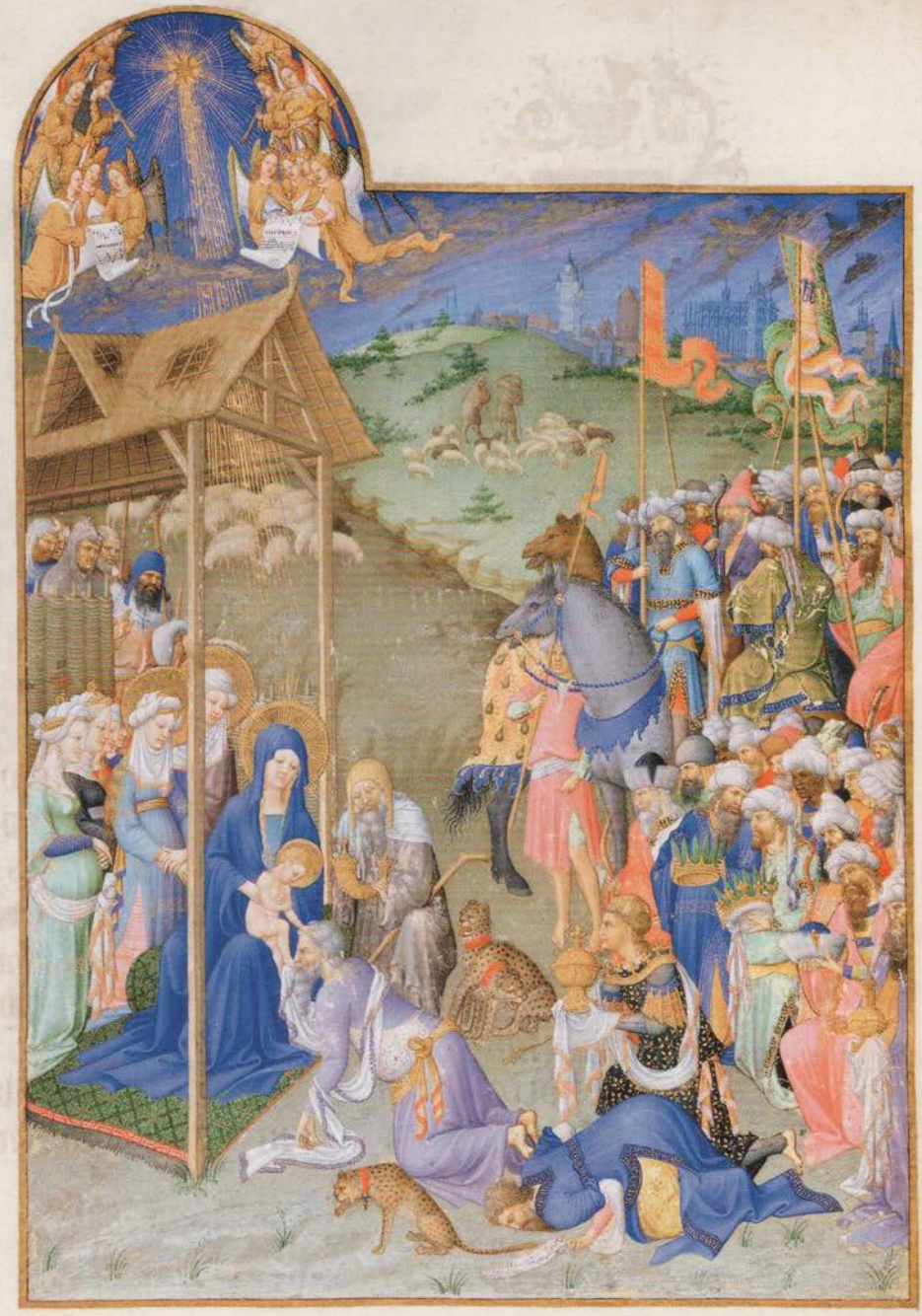
20.15 Bourges e a adoração dos reis magos. Irmãos Limburg, *Les Très riches heures*.

Quanto menor for a ligação entre a paisagem e a ideia central, tanto mais harmônica e natural será a pintura como um todo. Por trás da intensa, bizarra e pomposa adoração dos reis no *Très-riches heures de Chantilly*,[22] **[20.15]** aparece a visão de Bourges numa ternura sonhadora, perfeita em atmosfera e ritmo.

Na literatura, a descrição da natureza situa-se ainda totalmente oculta na roupagem do gênero pastoral. Já falamos antes da discussão na corte sobre os prós e os contras da vida simples e rústica. Assim como na época em que Rousseau estava em ascensão, era de bom-tom reconhecer que se estava cansado da vaidade da vida cortesã e se fingia uma sábia fuga da corte, para se contentar com o pão preto e o amor despreocupado de Robin e Marion. Tratava-se de uma reação sentimental, não totalmente desprovida de um caráter genuíno, ao esplendor sanguíneo e ao egoísmo orgulhoso da realidade, mas era sobretudo uma postura literária com relação ao assunto principal.

O amor pela natureza pertence a essa atitude. A sua expressão poética é convencional. A natureza era um elemento necessário no grande jogo social da cultura erótico-cortesã. Os termos para expressar a beleza das flores e o canto dos pássaros eram propositadamente cultivados nas formas consagradas que qualquer jogador compreendia. A reprodução da natureza na literatura situa-se, portanto, num nível completamente distinto daquele da pintura.

Com exceção da poesia pastoral e do tema obrigatório da manhã primaveril no início dos poemas, raramente é sentida a necessidade de descrição da natureza. Vez por outra pode ocorrer que algumas palavras de descrição da natureza interfiram na história, como no



caso em que Chastellain descreve o início do degelo (e justamente a descrição não proposital da natureza é de longe a mais sugestiva), mas ainda é na poesia pastoral que se deve examinar o surgimento do sentimento literário pelo natural. Ao lado das páginas de Alain Chartier, utilizadas mais acima para mostrar o efeito da elaboração dos detalhes de um modo geral, pode-se, por exemplo, colocar o poema *Regnault et Jehanneton*, em que o pastor real René fantasia o seu amor por Jeanne de Laval. Também aqui não se trata de uma visão coerente de uma parte da natureza, uma unidade como a que o pintor podia imprimir com cor e luz em sua paisagem, mas um alinhavar agradável de detalhes. Os pássaros cantando, um a um, os insetos, as rãs, depois os camponeses lavrando a terra:

Et d'autre part, les paisans au labour
Si chantent hault, voire sans nul séjour,
Resjoyssant
Leurs beufs, lesquelx vont tout-bel charruant
La terre grasse, qui le bon froment rent;
Et en ce point ilz les vont rescriant,
Selon leur nom:
A l'un Fauveau et l'autre Grison,
Brunet, Blanchet, Blondeau ou Compaignon;
Puis les touchent tel foiz de l'aiguillon
Pour avancer.[23]

E, do outro lado, os camponeses no labor
Cantando em voz alta, e sem parar,
prazerosamente
Suas vacas, que alertas aram
A terra fértil, que o bom grão dá;
E nesse labor chamam
cada uma por seu nome:
Uma, Fauveu, a outra, Grisalha,
Morena, Branca, Loura ou Companheira;
Então espetam-nas várias vezes com a ponta afiada
para seguirem adiante.

Existe ali um frescor e um som alegre, mas como se torna medíocre quando comparado à ideia da representação dos calendários em um livro de horas. O rei René fornece os ingredientes para uma descrição natural, uma paleta com algumas cores, nada além disso. Mais adiante, onde é descrito o anoitecer, percebe-se claramente a tentativa de expressar um certo estado de espírito. Os outros pássaros estão em silêncio, mas a codorna ainda grita, as perdizes saem em busca de abrigo, os cervos e coelhos dão o ar de sua graça. O sol ainda brilha por um instante na ponta de uma torre, depois o ar esfria, corujas e morcegos começam a alçar seu voo e o sininho da capela toca a ave-maria.

As páginas do calendário das *Très-riches heures* nos dão a oportunidade de comparar um mesmo motivo na arte e na literatura. Os castelos gloriosos que preenchem o pano de fundo nos trabalhos dos irmãos Limburg são bem conhecidos. O equivalente literário deles se situa na

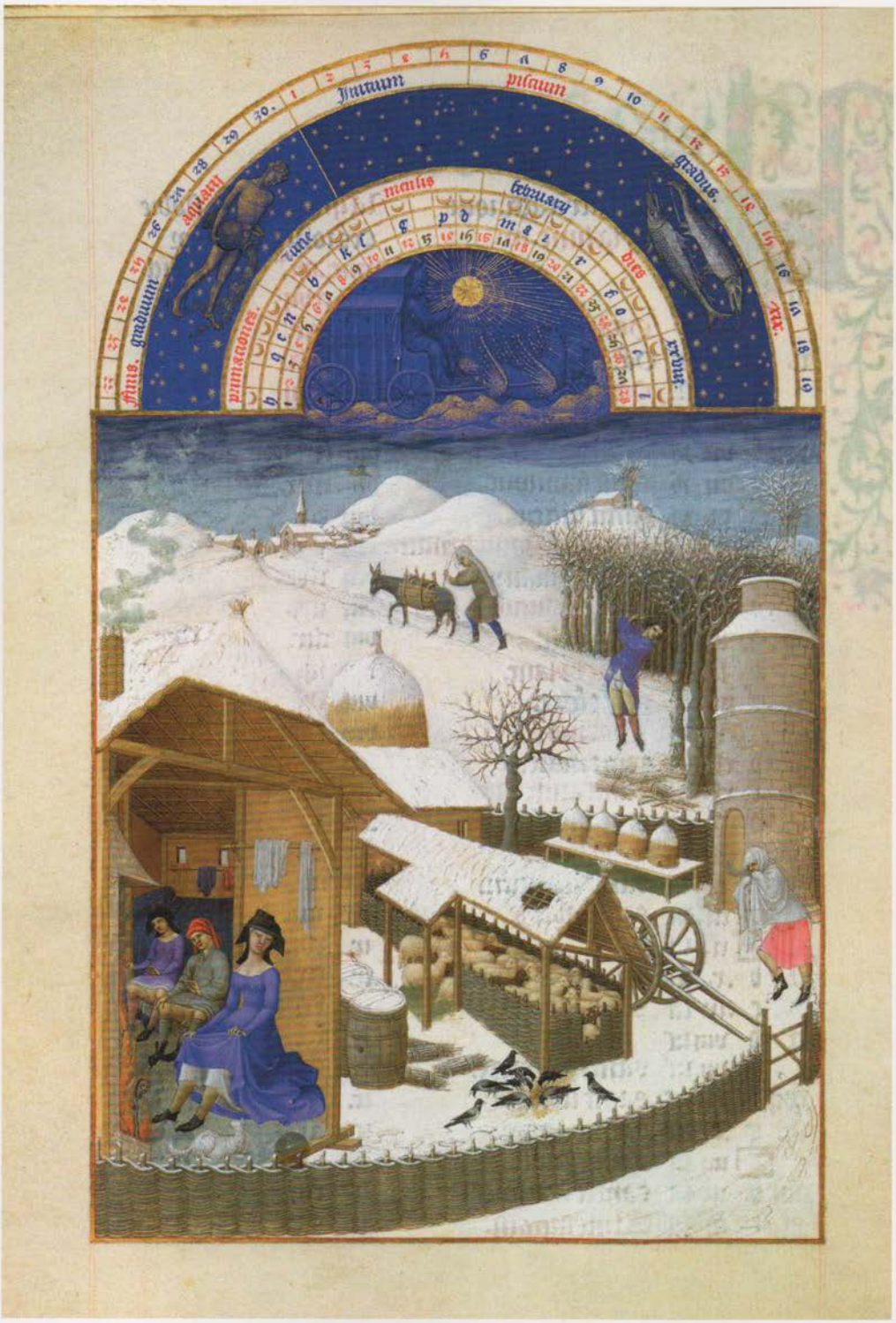
obra poética de Eustache Deschamps. Num conjunto de sete poemas curtos, ele canta o elogio a diversos castelos do norte da França: Beauté, que mais tarde abrigaria Agnès Sorel, Bièvre, Cachan, Clermont, Nieppe, Noroy e Coucy.[24] Deschamps precisaria ter sido um poeta muito mais audacioso para alcançar aqui o que os irmãos Limburg souberam expressar nas mais ternas e delicadas manifestações da arte miniaturista. Na página referente a setembro, atrás da colheita do vinho, eleva-se, como saído de um sonho, o castelo de Saumur: os picos das torres com as suas flâmulas ao alto, os pináculos, os ornamentos com flores-de-lis nos vértices, as vinte chaminés finas, tudo floresce como num canteiro selvagem de flores brancas altas no céu azul-escuro.[25] Ou tomemos a ampla e majestosa seriedade de Lusignan soberano na página referente a março, as torres sombrias de Vincennes despontando ameaçadoras acima das folhas secas do bosque na referente a dezembro.[26]

Será que o poeta, ou ao menos esse poeta, possuía um meio equivalente para evocar tais visões? É claro que não. A descrição das formas arquitetônicas do castelo, como no poema de Bièvre, não podia produzir nenhum efeito. Na verdade, tudo que ele pode oferecer é a enumeração dos prazeres que o castelo oferece. É natural que o pintor, do lado de fora do castelo, olhe para ele, e que o poeta, estando dentro do castelo, olhe para fora.

Son filz ainsné, daulphin de Viennois,
Donna le nom à ce lieu de Beauté.
Et c'est bien drois, car moult est delectables:
L'en y oit bien le rossignol chanter;
Marne l'ensaint, les haulz bois profitables
Du noble parc puet l'en veoir braneer...
Les prez sont pres, les jardins deduisables,
Les beaus preaulx, fontenis bel et cler,
Vignes aussi et les terres arables,
Moulins tournans, beaus plains à regarder.

Seu filho mais velho, o delfim de Viennois,
Deu o nome de Beleza a este lugar.
E acertadamente, pois é muito agradável.
Pode-se ouvir o rouxinol cantar;
O Marne abraça o castelo, pode-se ver
Os bosques altos e calmos do nobre parque balançarem...
As pastagens estão perto, os lindos jardins,
Os belos prados, as fontes claras e bonitas,
Também vinhedos e terras aráveis,
Moinhos girando e planícies belas de se ver.

Como é diferente esse efeito daquele obtido na miniatura! E mesmo assim, a imagem e o poema têm em comum aqui tanto o procedimento como o tema: eles enumeram o visível (e, no poema, também o audível). Mas o olhar do pintor está fixamente centrado em certo complexo: ao enumerar os elementos, ele precisa apresentar unidade,


Initium
piscium
gradus.
aquarij
mensis
februarij
dies
Tunc
Finis.
gradum
Pumaciones.
Ex hijs.

delimitação e coerência. Paul Limburg pode reunir todos os detalhes do inverno na cena referente a fevereiro; **[20.16]** os camponeses se aquecendo diante do fogo; a roupa pendurada para secar, os corvos contrastando a neve, o aprisco, as colmeias, os tonéis e a carroça, e todo o horizonte invernal contendo a aldeia silenciosa e a casa solitária na colina. A unidade tranquila da imagem permanece perfeita. O olhar do poeta, no entanto, vagueia ao redor, não encontra um ponto de descanso; ele não tem uma limitação, não apresenta uma visão unificada.

20.16 Irmãos Limburg, *Les très-riches heures*, mês de fevereiro.

A forma está à frente do conteúdo. Na literatura, forma e conteúdo são antigos; na pintura, entretanto, o conteúdo é antigo mas a forma, nova. Na pintura, há muito mais expressão na forma do que ocorre na literatura. O pintor pode colocar toda a sabedoria não articulada na forma: a ideia, o ânimo, a psicologia, ele pode indicar tudo sem precisar se angustiar em transformar as coisas em palavras. A época é primordialmente visual. Isso explica por que a expressão pictórica é superior à literária: uma literatura cuja percepção seja primordialmente visual será falha.

A arte poética do século XV parece sobreviver quase sem ideias novas. Prevalece uma impotência geral no que diz respeito à invenção de novas formas; trata-se apenas de elaboração, modernização de material velho. Há uma pausa no exercício mental; o espírito concluiu a sua edificação medieval e, cansado, hesita. Vazio e aridez por toda parte. Duvida-se do mundo; tudo caminha em marcha a ré; há uma forte depressão do ânimo. Deschamps lamenta:

Helas! on dit que je ne fais mès rien,
Qui jadis fis mainte chose nouvelle;
La raison est que je n'ay pas merrien
Dont je fisse chose bonne ne belle.[27]

Infelizmente, diz-se que nunca mais faço algo,
Aquele que outrora fez muita coisa nova;
O motivo é que eu não tenho assunto,
Para disso fazer algo que seja bom ou belo.

Para nós, nada parece dar prova maior dessa estagnação e decadência do que as velhas rimas do romance de cavalaria e outros poemas vertidos numa prosa insossa e interminável. Mas esse descompasso do século XV significa a passagem para um novo espírito. Ela é a despedida do discurso engessado como meio de expressão principal, a despedida do estilo do espírito medieval. Ainda no século XIII, conseguia-se expressar tudo em rimas, até a medicina e a história natural, assim como a literatura da Índia antiga escrevia toda a ciência em forma de versos. A forma fixa significa que a declamação,

a apresentação oral é o meio consagrado de comunicação. Não a declamação pessoal, sensível, expressiva, mas o recitar apressado, pois em épocas literárias mais primitivas o verso era meio cantado numa melodia fixa. A nova necessidade da prosa revela o desejo pela expressão, o surgimento da leitura moderna em contraste com a velha apresentação oral. A isso também se relaciona a distribuição do tema em pequenos capítulos, com títulos sumários, que se torna comum no século XV, enquanto os livros mais antigos eram menos segmentados. Proporcionalmente, exigia-se mais da prosa do que da poesia: nas antigas formas rimadas, ainda se aceitava tudo; a prosa, ao contrário, é a forma artística.

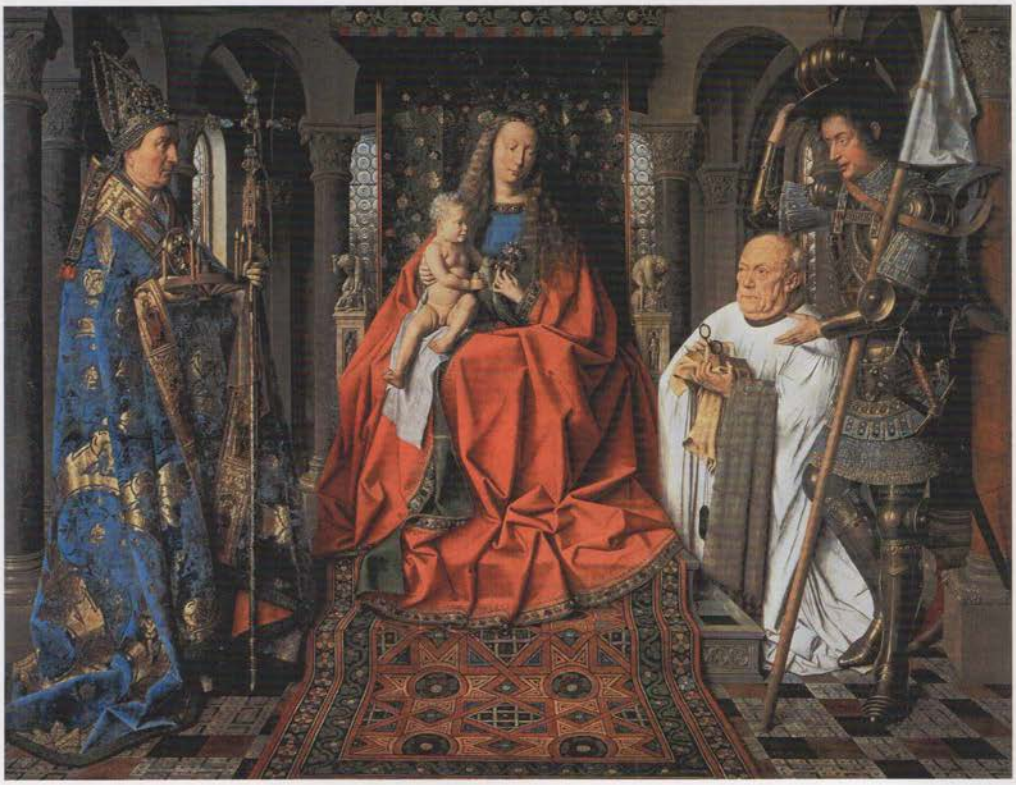
Porém a qualidade mais elevada da prosa se encontra, em geral, nos seus elementos formais; ela é tão pouco permeada de novas ideias quanto a poesia. Froissart é o perfeito tipo mental que não pensa ao escrever, apenas descreve. Ele quase não tem ideias, apenas imagens de fatos. Ele conhece apenas alguns poucos motivos morais e sentimentos: fidelidade, honra, avidez, coragem, e todos eles na sua forma mais simplória. Ele não faz uso da teologia, nenhuma alegoria, nenhuma mitologia, com muito custo um pouco de moral; ele simplesmente narra, corretamente, sem esforço, totalmente adequado ao caso, mas mesmo assim há falta de conteúdo, e nunca é surpreendente, a não ser com a exterioridade mecânica que é como a usada pelo cinema para reproduzir a realidade. Suas reflexões são de uma banalidade sem igual: tudo é sem graça, nada é mais certo do que a morte, às vezes se perde, às vezes se ganha. Determinadas representações são acompanhadas de julgamentos fixos com uma certeza automática: por exemplo, ao falar dos alemães, ele diz todas as vezes que aqueles tratavam mal seus prisioneiros e que eram especialmente gananciosos.[28]

Mesmo o que normalmente citamos como os *bons mots* de Froissart, se lidos no contexto, perdem muito daquele vigor. Por exemplo, consideramos uma caracterização astuta quando Froissart chama o primeiro duque da Borgonha, o calculista e perseverante Filipe, o Temerário, de "*sage, froid et imaginatif, et qui sur ses besognes veoit au loin*" [inteligente, frio e engenhoso, e de grande visão quanto a seus interesses]. Mas Froissart aplica essas palavras a todos![29] E também o muito citado "*Ainsi ot messire Jehan de Blois femme et guerre qui trop luy cousta*" [e assim o senhor João de Blois ganhou uma mulher e uma guerra, pelo que pagou um preço alto demais],[30] se tomado dentro do contexto, não tem a acuidade que pretende.

Falta um elemento em Froissart: retórica. Para seus contemporâneos, era justamente a retórica que compensava a falta de conteúdo novo na literatura. As pessoas se regalam no esplendor de um estilo rebuscado; as ideias parecem novas por causa de sua aparência oficial. Todas elas vestem trajes de brocado. Os conceitos de honra e dever vestem a fantasia colorida da ilusão cavaleiresca. O sentimento da natureza crava-se na indumentária do gênero pastoral e o amor, no mais esmagador de todos, a alegoria do *Roman de la Rose*. Sequer uma ideia está nua e livre. Elas mal podem se mover de outra forma que não seja ir avançado num ritmo calmo dos passos de cortejos infinitos.

Esse elemento retórico-ornamental, aliás, também não falta às belas-artes. Existem inúmeras partes em certas pinturas que podem ser chamadas de retórica pintada. Como, por exemplo, o São Jorge da *Madona com o cônego Van de Paele*, de Joris van Eyck, que recomenda o doador à Virgem. Quão nitidamente o artista quis envelhecer a armadura dourada e o capacete luxuoso de São Jorge; como é retoricamente fraco o gesto com que o santo aparece. **[20.17]** O arcanjo Miguel,

20.17 Jan van Eyck, *Madona com o cônego Joris van de Paele.*



20.18 Jan van Eyck, tríptico com Maria e Jesus; à esquerda, o doador com o arcanjo Miguel e, à direita, Santa Catarina.

no tríptico de Dresden, veste o mesmo atavio, formoso em demasia. **[20.18]** Também o trabalho de Paul Limburg mostra esse elemento retórico consciente no esplendor exageradamente luxuoso e bizarro em que aparecem os três Reis Magos, um esforço incontestável em favor de uma expressão exótica e teatral.

A poesia do século XV é melhor quando não tenta expressar ideias importantes e está liberada da missão de o fazer de forma bela. Ela é melhor quando evoca somente, por um momento que seja, uma imagem, um ânimo. Seu efeito depende dos elementos formais: a imagem, o tom, o ritmo. Por isso ela costuma falhar nas obras de larga escala e grande fôlego, nas quais as qualidades de ritmo e de tom se encontram subordinadas; mas ela pode ser fresca nos gêneros em que a forma externa é a essência: o *rondeau*, a balada, que geralmente são estruturadas numa ideia simples e extraem a sua força da imagem, do tom e do ritmo. Essas são as características artísticas simples e diretas da canção popular. Sempre que se aproxima da canção popular, a canção artística emana seu maior encanto.

No século XIV ocorre uma reviravolta na relação entre a poesia lírica e a música. Nos períodos anteriores, o poema, mesmo que não fosse lírico, estava inseparavelmente ligado às apresentações musicais; até mesmo se supõe que também as *chansons de geste*, aquelas

sequências de dez ou doze sílabas, eram cantadas dessa maneira. O poeta lírico medieval comum é aquele que escreve o poema e compõe a música para acompanhá-lo. No século XIV, isso ainda é feito por Guillaume de Machaut. Ao mesmo tempo, é ele quem define as formas líricas mais usuais de sua época: as baladas, o rondel etc.; ele cria a nova forma do *débat*, a discussão. Os *rondeaux* e baladas de Machaut caracterizam-se pela grande uniformidade, pouco colorido e pouco conteúdo intelectual; e isso era permitido a esses poemas por serem apenas a metade da obra do poeta: junto à música, a cantiga fica ainda melhor se não for expressiva demais nem colorida demais, como neste simples rondel:

Au departir de vous mon cuer vous lais
Et je m'en vois dolans et esplourés.
Pour vous servir, sans retraire jamais,
Au departir de vous mon cuer vous lais.
Et par m'ame, je n'arai bien ne pais
Jusqu'au retour, einsi desconfortés.
Au departir de vous mon cuer vous lais
Et je m'en vois dolans et esplourés.[31]

Ao despedir-me de ti, deixo-te meu coração,
E me vou, dolente e choroso.
Para a ti servir sem jamais recusar,
Deixo-te meu coração ao despedir-me de ti.
E minh'alma não mais terá paz nem alegria
Até a volta, tão desconsolada.
Ao despedir-me de ti, deixo-te meu coração,
E me vou, dolente e choroso.

Deschamps já não compõe a música de suas baladas. E ele também é muito mais colorido e intenso do que Machaut e, pela mesma razão, é frequentemente mais interessante, apesar de inferior no estilo poético. É claro que o poema vazio, simples, quase sem conteúdo, destinado a acompanhar certa melodia, não desaparece quando os próprios poetas não mais compõem a sua música. O rondel guarda esse estilo, como por exemplo este de Jean Meschinot:

M'aimerez-vous bien,
Dictes, par vostre ame?
Mais que je vous ame
Plus que nulle rien,
M'aimerez-vous bien?
Dieu mit tant de bien
En vous, que c'est basme;
Pour ce je me clame
Vostre. Mais combien
M'aimerez-vous bien?[32]

Será que me amas,
Diz-me, por tu'alma?
Se eu te amo
Mais do que tudo.
Será que me amas?
Deus em ti
Tanta coisa boa pôs, que é um bálsamo;
Por isso digo que sou
Teu. Mas quanto
Será que me amas?

O talento puro e simples de Christine de Pisan prestava-se especialmente a esses efeitos fugazes. Ela fez versos com a mesma facilidade que todos os seus contemporâneos, com pouquíssima variação em forma e ideia, uniformes e pouco coloridos, silenciosos e calmos, com uma suave e espirituosa melancolia. São poemas verdadeiramente literários, completamente cortesãos no tom e no pensamento. Eles nos lembram aquelas placas de marfim do século XIV, que sempre traziam os mesmos motivos em figuras puramente convencionais: uma cena de caçada, um motivo de *Tristão e Isolda* ou do *Roman de la Rose*, gracioso, formoso e encantador. **[20.19]** Quando Christine, com sua doce gentileza, acerta o tom da cantiga popular, surge às vezes algo totalmente puro.

Um reencontro:

Tu soies le très bien venu,
M'amour, or m'embrace et me baise,
Et comment t'es tu maintenu
Puis ton depart? Sain et bien aise
As tu esté tousjours? Ça vien
Coste moy, te sié et me conte
Comment t'a esté, mal ou bien,
Car de ce vueil savoir le compte.

– Ma dame, a qui je suis tenu
Plus que aultre, a nul n'en desplaise,
Sachés que desir m'a tenu
Si court qu'oncques n'oz tel mesaise,
Ne plaisir ne prenoie en rien
Loings de vous. Amours, qui cuers dompte,
Me disoit: "Loyauté me tien,
Car de ce vueil savoir le compte".

– Dont m'as tu ton serment tenu,
Bon gré t'en sçay, par saint Nicaise;
Et puis que sain es revenu
Joye arons assez; or t'apaise
Et me dis se scez de combien
Le mal qu'en as eu a plus monte
Que cil qu'a souffert le cuer mien,
Car de ce vueil savoir le compte.

Sê muito bem-vindo,
Meu amado, agora me abraça e me beija,
E como passaste
Desde que partiste? Estiveste
Sempre bem e saudável?
Fica aqui junto a mim, senta-te e me conta,
Como passaste, bem ou mal,
Pois disso é que quero saber.

– Mulher, a quem ligado estou
Mais do que a qualquer outra pessoa, ninguém
Sabe o quanto o desejo manteve
A rédea tão curta, que nunca sofri um tal dissabor,
E em nada encontrei prazer
Longe de ti. Amor, que subjuga o coração
Disse-me: "Seja fiel a mim,
Pois disso é que quero saber".

– Então respeitaste o juramento que a mim fizeste?
Agradeço-te por isso, por São Nicásio;
E agora que voltaste bem e em segurança,
Teremos prazer suficiente; acalma-te agora,
E dize-me se sabes se
O sofrimento que tiveste conta mais
Do que o sofrimento do meu coração,
Pois disso é que quero saber.

– Plus mal que vous, si com retien,
Ay eu, mais dites sanz mesconte,
Quans baisiers en aray je bien!
Car de ce vueil savoir le compte.[33]

– Mais sofrimento que o teu, acho,
Eu passei, mas dize-me agora sem rodeios,
Quantos beijos por isso hei de ganhar?
Pois disso é que quero saber.

Uma ausência:

Il a au jour d'ui un mois
Que mon ami s'en ala.

Mon cuer remaint morne et cois,
Il a au jour d'ui un mois.

"A Dieu, me dit, je m'en vois";
Ne puis a moy ne parla,
Il a au jour d'ui un mois.[34]

Um mês já se passou
Desde que o meu amor partiu.

Meu coração apagou e entristeceu,
Um mês já se passou.

"Adeus", ele me disse, "vou partir",
E nada mais a mim falou.
Um mês já se passou.

20.19 Representação extraída do *Roman de la Rose*, em marfim: o castelo do Amor é ocupado. Tampa de uma caixa de espelho, aprox. 1460.

Uma rendição:

Mon ami, ne plourez plus;
Car tant me faittes pitié
Que mon cuer se rent conclus
A vostre doulce amistié.
Reprenez autre maniere;
Pour Dieu, plus ne vous doulez,
Et me faittes bonne chiere:
Je vueil quanque vous voulez.

Meu amigo, não chores mais;
Pois assim me levas a ter pena de ti,
Fazendo meu coração entregar-se, rendido
À tua doce amizade;
Adota um outro comportamento,
Por Deus, não chores mais,
E me mostra um rosto alegre:
Quero tudo que tu queres...

A terna e espontânea feminilidade desses poemas, despidos da especulação fantástica de inclinação masculina e do adorno colorido das figuras da *Rose*, faz com que se tornem agradáveis para nós. Tudo que eles nos oferecem é uma única emoção, sentida por um instante. O tema tocou o coração por apenas um momento e então transformou-se diretamente em imagem, sem necessitar do pensamento. Mas é por isso também que essa poesia apresenta tão frequentemente esta característica que marca todas as épocas, tanto na música quanto na poesia, em que a inspiração repousa exclusivamente na visão única de um instante: o tema é puro e forte, a melodia começa com um som claro e firme, como o canto de um melro, mas logo depois da primeira estrofe o poeta ou compositor da melodia transmitiu sua mensagem; a emoção se esvai e a elaboração fica presa a uma retórica fraca. Trata-se da eterna decepção que sentimos com relação a quase todos os poetas do século XV.

Segue um exemplo das baladas de Christine:

Quant chacun s'en revient de l'ost
Pour quoy demeures tu derriere?
Et si scez que m'amour entierre
T'ay baillée en garde et depost.[35]

Quando todos voltam do exército,
Por que ficas para trás?
E sabes que a ti todo o meu amor dei
para o guardares e proteger.

Nesse momento, se haveria de esperar por uma fatura como a da balada "Lenora" franco-medieval. Mas a poetisa não tinha nada mais a dizer além do que já havia sido dito nesse começo, e outras duas estrofes sem importância põem fim ao assunto.

Com quanto frescor começa o *Le Debat dou cheval et dou levrier* [Diálogo entre o cavalo e o galgo] de Froissart:

20.20 "Alrehande menschen ende staten der wereld", xilogravura de *Danse aux aveugles*, de Pierre Michault.

Froissart d'Escoce revenoit
Sus un cheval qui gris estoit,
Un blanc levrier menoit en lasse.
"Las", dist le levrier, "je me lasse,
Grisel, quant nous reposerons?
Il est heure que nous mengons."[36]

Froissart voltou da Escócia,
Montando num cavalo cinza,
Um galgo branco trazia à coleira.
"Infelizmente", disse o galgo, "estou ficando cansado,
Grisalho, quando vamos descansar?
Está na hora de comer."

Porém esse tom não é mantido, o poema desmorona na mesma hora. O tema não passa de uma imagem, não se desenvolveu num pensamento. Contudo, às vezes os temas são maravilhosamente sugestivos. No *Danse aux aveugles* de Pierre Michault vê-se a humanidade

dançando eternamente em volta dos tronos de Amor, Fortuna e Morte.[37] **[20.20]** Mas a elaboração, desde o começo, permanece abaixo do nível mediano. Uma "Exclamacion des os Sainct Innocent" de um autor desconhecido começa com o clamor dos ossos nas galerias ossuárias do famoso cemitério:

Les os sommes des povres trespassez,
Cy amassez par monceaulx compassez,
Rompus, cassez, sans reigle ne compas...[38]

Nós somos os ossos dos pobres falecidos,
Aqui empilhados em montes regulares,
Quebrados, desmilinguidos, sem regra nem compasso...

Fica bem como um preâmbulo para elaborar o sombrio lamento dos mortos; mas acaba não sendo nada além de um *memento mori* como tantos outros.

Todos esses temas são meramente visuais. Para o pintor, uma única visão dessas contém em si o material para um quadro o mais elaborado possível, mas para o poeta ela é insuficiente.

Notas

1 Ver sobre isso o meu *Het probleem der Renaissance, Tien Studiën*, Haarlem, 1926, p. 280 [in *Verzamelde Werken*, v. IV, p. 231].
2 *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, Bruxelas, 1905.
3 Erasmus, *Ratio seu Methodus compendio perveniendi ad veram theologiam*, Bazel (ed.), 1520, p. 146.
4 E. Durand-Gréville, *Hubert et Jean van Eyck*, Bruxelas, 1910, p. 119.
5 V. antes p. 355.
6 Alain Chartier, *Œuvres*, Duchesne (ed.), p. 594.
7 Chastellain, op. cit., v. I, pp. 11-12; v. IV, pp. 21, 393; v. VII, p. 160; La Marche, op. cit., v. I, p. 14; Molinet, op. cit., v. I, p. 23.
8 Jean Robertet, por Chastellain, op. cit., v. VII, p. 182.
9 Chastellain, op. cit., v. VII, p. 219.
10 Id., ibid., v. III, pp. 231 ss.
11 Dia 17 de janeiro.
12 Este Caron "*derc de la chapelle*" aparece como um dos narradores nas *Cent nouvelles nouvelles*.
13 Chastellain, op. cit., v. III, p. 46; ver antes, p. 105; e ver Chastellain, v. III, p. 104, v. V, p. 259.
14 Chastellain, op. cit., v. V, pp. 273, 269, 271.
15 Veja as reproduções em A. Michel, *Histoire de l'art etc.*, Paris, 1907 etc., v. LV, 2, p. 711; e P. Durrieu, "Les Belles heures du duc de Berry", *Gazette des Beaux arts*, 1906, t. 35, p. 283 [aqui, fig. 20.13 resp. 20.14].
16 Froissart, Kervyn (ed.), v. XIII, p. 50; v. XI, p. 99; v. XIII, p. 4.
17 Poeta desconhecido, impresso in Deschamps, *Œuvres*, v. X, n. 18; ver *Le Debat du cuer et du corps de Villon*, e Charles d'Orléans, rondel 192.
18 Variação: "*Monstré paix*".
19 Edição de 1522, fol. 101, in A. de la Borderie, *Jean Meschinot etc.*, Bibl. de l'École des Chartes, LVI, 1895, p. 301. Ver as baladas de Henri Baude, Quicherat (ed.), Trésor des pièces rares ou inédites, Paris, 1856, pp. 26, 37, 55, 79.
20 Froissart, Luce (ed.), v. II, pp. 56, 66, 71; v. XI, p. 13; id., Kervyn (ed.), v. XII, pp. 2, 23; ver também Deschamps, op. cit., v. III, p. 42.
21 Froissart, Kervyn (ed.), v. XI, p. 89.
22 P. Durrieu, *Les très-riches heures de Jean de France duc de Berry*, 1904, pl. 38.
23 *Œuvres du roi René*, edição de Quatrebarbes, v. II, p. 105.
24 Deschamps, op. cit., v. I, ns. 61, 144; v. III, ns. 454, 483, 524; v. IV, ns. 617, 636.
25 O rei René fala de um castelo de sua imaginação, "le Chastel de Plaisance", que era justamente como o castelo Saumur, in *Œuvres*, v. III, p. 146.
26 Durrieu, op. cit., pl. 3, 9, 12.
27 Deschamps, op. cit., v. VI, p. 191, n. 1204.
28 Froissart, Luce (ed.), v. V, p. 64; v. VIII, pp. 5, 48; v. XI, p. 110; id., Kervyn (ed.), v. XIII, pp. 14, 21, 84, 102, 264.
29 Id., Kervyn (ed.), v. XV, pp. 54, 109, 184; v. XVI, pp. 23, 52; id., Luce (ed.), v. I, p. 394.
30 Froissart, op. cit., v. XIII, p. 13.
31 G. de Machaut, *Poésies lyriques*, V. Chichmaref (ed.), Zapiski ist. fil. fakulteta imp. S. Petersb. universiteta, XCII, 1909, n. 60, v. I, p. 74.
32 La Borderie, op. cit., p. 618.
33 Christine de Pisan, *Œuvres poétiques*, v. I, p. 276.
34 Id., ibid., v. I, p. 164, n. 30.
35 Id., ibid., v. I, p. 275, n. 5.
36 Froissart, *Poésies*, Schéler (ed.), p. 216.
37 P. Michault, *La Danse aux aveugles etc.*, Lille, 1748.
38 *Recueil de poésies françoises des XVe et XVIe siècles*, de Montaiglon (ed.), Bibl. elzevirienne, t. IX, p. 59.

Tous deues scauoir que dedens ce liure sont contenu pluisour dittie et traitie amourous et de moralite. les quels sire Jehans froissars prestres en ce temps tresoriers et canonnes de Cymai et de nation de la conte de haynnau et de la ville de valenchienes. a fais dittes et ordonnes a layde de dieu et damours. et a le contemplation et plaisance de pluisours haus et nobles signours. et de pluisours nobles et vaillans dames. et les comencha a faire sus lan de grasce nostre signour mil. ccc. .lxij. et le cloy sus lan de grasce mil trois cens quatre vins et quatorze. et vous ensagnera ceste table comment il sont escript ou dit liure par ordenance.

Premierement vous trouueres ou dit liure vn traitie damours qui sappelle le paradis amourous.

Apries vous trouueres ou dit liure vn traitie de moralite qui sappelle le temple de honnour.

Apries vous trouueres ou dit liure vn traitie en loant le douls mois de may.

Apries vous trouueres ou dit liure le dittie de la flour de la margheritte.

Apries vous trouueres ou dit liure grant fuison de lays amourous.

Apries vous trouueres ou dit liure grant fuison de pastourielles.

Apries vous trouueres ou dit liure vn traitie de moralite qui sappelle la prison amourouse.

Apries vous trouueres ou dit liure chancons royauls amourouses. et seruentois de nostre dame.

Apries vous trouueres ou dit liure le dittie del espinette amourouse.

Apries vous trouueres ou dit liure balades. virelays et rondiauls.

Apries vous trouueres vn dittie qui sappelle le buisson de ionece.

Apries vous trouueres la plaidoirie de la rose et de la violette.

A palavra e a imagem

21

Será então que a pintura do século XV, quanto à expressividade, desbanca a literatura em todos os aspectos? Não. Sempre restam áreas onde a literatura dispõe de meios de expressão mais ricos e mais diretos do que as belas-artes. O deboche, sobretudo, é uma dessas áreas. As belas-artes, sempre que descem ao nível da caricatura, conseguem somente expressar um limitado sentimento cômico. Reproduzido apenas visualmente, o cômico tende a tornar-se novamente sério. Apenas nos casos em que a adição do elemento cômico na representação da vida é muito pequena – quando não passa de um tempero e não o sabor dominante do próprio prato –, a imagem consegue acompanhar o passo da expressão em palavras. A pintura de gênero contém o elemento cômico em seu grau mais fraco.

Aqui as belas-artes ainda estão completamente em seu terreno. A elaboração irrefreada dos detalhes, que antes atribuímos à pintura do século XV, transforma-se imperceptivelmente em narração agradável de banalidades, até tornar-se um gênero em si. No caso do mestre de Flémalle, o detalhamento passou a ser mero "gênero". Seu carpinteiro José está construindo ratoeiras.[1] **[21.1]** O caráter de gênero está presente em todos os detalhes. O passo da visão pictórica pura em direção ao gênero é dado quando Van Eyck e Robert Campin deixam uma veneziana aberta ou pintam um pequeno aparador ou uma lareira à maneira do mestre de Flémalle.

Porém, mesmo no caso do gênero, a palavra passa a ter uma dimensão maior do que a da imagem. Ela consegue reproduzir explicitamente o estado de espírito. Pensemos novamente nas descrições da beleza dos castelos de Deschamps. Na verdade, elas tinham fracassado e ficaram infinitamente para atrás em relação ao que a arte miniaturista era capaz de produzir. Mas comparemos a elas a balada, na qual Deschamps descreve uma cena de gênero, sobre como ele mesmo está adoentado em seu pobre castelinho em Fismes.[2] As corujas,

21.2 Jean Froissart, *L'Espinette amoureuse*. Miniatura de abertura do manuscrito concluído em 1394.

estorninhos, corvos e pardais que se aninham em suas torres não o deixam dormir:

C'est une estrange melodie
Qui ne semble pas grand deduit
A gens qui sont en maladie.
Premiers les corbes font sçavoir
Pour certain si tost qu'il est jour:
De fort crier font leur pouoir,
Le gros, le gresle, sanz sejour;
Mieulx vauldroit le son d'un tabour
Que telz cris de divers oyseaulx,
Puis vient la proie; vaches, veaulx,
Crians, muyans, et tout ce nuit,
Quant on ale cervel trop vuit.
Joint du moustier la sonnerie,
Qui tout l'entendement destruit
A gens qui sont en maladie.

É uma melodia estranha
Que não parece muito prazerosa
Para pessoas adoentadas.
Primeiro os corvos anunciam
Que o dia raiou:
Eles gralham a plenos pulmões
Gordos, magros, sem parar.
O som de um tambor teria sido melhor
Do que o alarido de um bando de pássaros;
Depois vem o gado: vacas, bezerros,
Mugindo, fazendo barulho, e tudo isso perturba
Quando se está com a cabeça vazia demais.
A isso se junta o repicar dos sinos da igreja,
Que destrói o entendimento
De pessoas adoentadas.

À noite, são as corujas que com o seu lamentoso crocitar amedrontam o doente com pensamentos sobre a morte:

C'est froit hostel et mal reduit
A gens qui sant en maladie.

É uma pousada fria e um refúgio perverso
Para pessoas adoentadas.

Mas tão logo se sinta um laivo de comicidade ou mesmo de uma narração agradável, o procedimento enumerativo das coisas deixa de ser cansativo. Apresentações vivas de costumes burgueses ou longas descrições agradáveis da toalete feminina quebram a monotonia. Em seu longo poema alegórico *L'Espinette amoureuse*,[3] **[21.2]** Froissart de súbito encanta o leitor ao enumerar umas boas sessenta brincadeiras infantis que conheceu quando garoto em Valenciennes.[4] Os serviços literários do demônio da gula já começaram. Os saborosos banquetes de Zola, Huysmans e Anatole France já têm o seu protótipo na Idade Média. Como a gula brilhava quando Deschamps e Villon saboreavam pernis de carneiro macios e suculentos! Quão deliciosamente Froissart descreve os *bon vivants* de Bruxelas que rodeiam o balofo duque Venceslau na batalha de Bäsweiler; acompanhados de seus pajens com grandes garrafas de vinho presas à sela, com pão e queijo, com

tortas de salmão, truta e enguias, tudo isso devidamente enrolado em pequenos guardanapos; assim eles atrapalhavam consideravelmente a ordem de combate.[5]

Devido ao seu talento para o uso do gênero, a literatura dessa época está em condições de colocar até as coisas mais sérias em versos. Deschamps é capaz de pedir dinheiro num poema, sem rebaixar seu nível poético habitual; numa série de baladas, ele mendiga por um manto prometido, por lenha, por um cavalo, pelo dinheiro que lhe devem.[6]

A partir daí, basta um passo apenas para passar do estilo de gênero ao bizarro, ao burlesco ou, se assim se preferir, ao bruegheliano. Nessa forma do cômico, a pintura ainda se equipara à literatura. O elemento bruegheliano já está totalmente presente na arte por volta de 1400. Ele pode ser encontrado no José da *Fuga para o Egito*, de Broederlam, que está em Dijon, nos soldados adormecidos em *Três Marias no sepulcro*, na época atribuído a Hubert van Eyck.[7] **[21.3]** Ninguém é tão forte nos elementos intencionalmente bizarros quanto Paul Limburg. Um espectador no *Templo de Maria* traz na cabeça um chapéu de mago entortado, muito grande, e mangas imensamente compridas. **[21.4]** Há o burlesco na pia batismal, decorada com três mascarados monstruosos mostrando a língua, e na moldura da miniatura de *Maria e Isabel*, **[21.5]** em que um herói luta dentro de uma torre contra um caramujo, e um outro homem transporta um porco tocando gaita de fole num carrinho de mão.[8]

21.1 Mestre de Flémalle, o "altar Merode" com a Anunciação de Maria. Painel lateral direito: São José como marceneiro fazendo ratoeiras (vide nota 1).

A literatura do século XV é bizarra em quase todas as páginas; o estilo artificial e a roupagem curiosamente fantástica de suas alegorias comprovam isso. Os temas em que Brueghel deixaria sua fantasia eufórica correr solta, como a batalha entre a Quaresma e o

21.3 A paisagem urbana em *As três Marias no sepulcro* de Van Eyck.

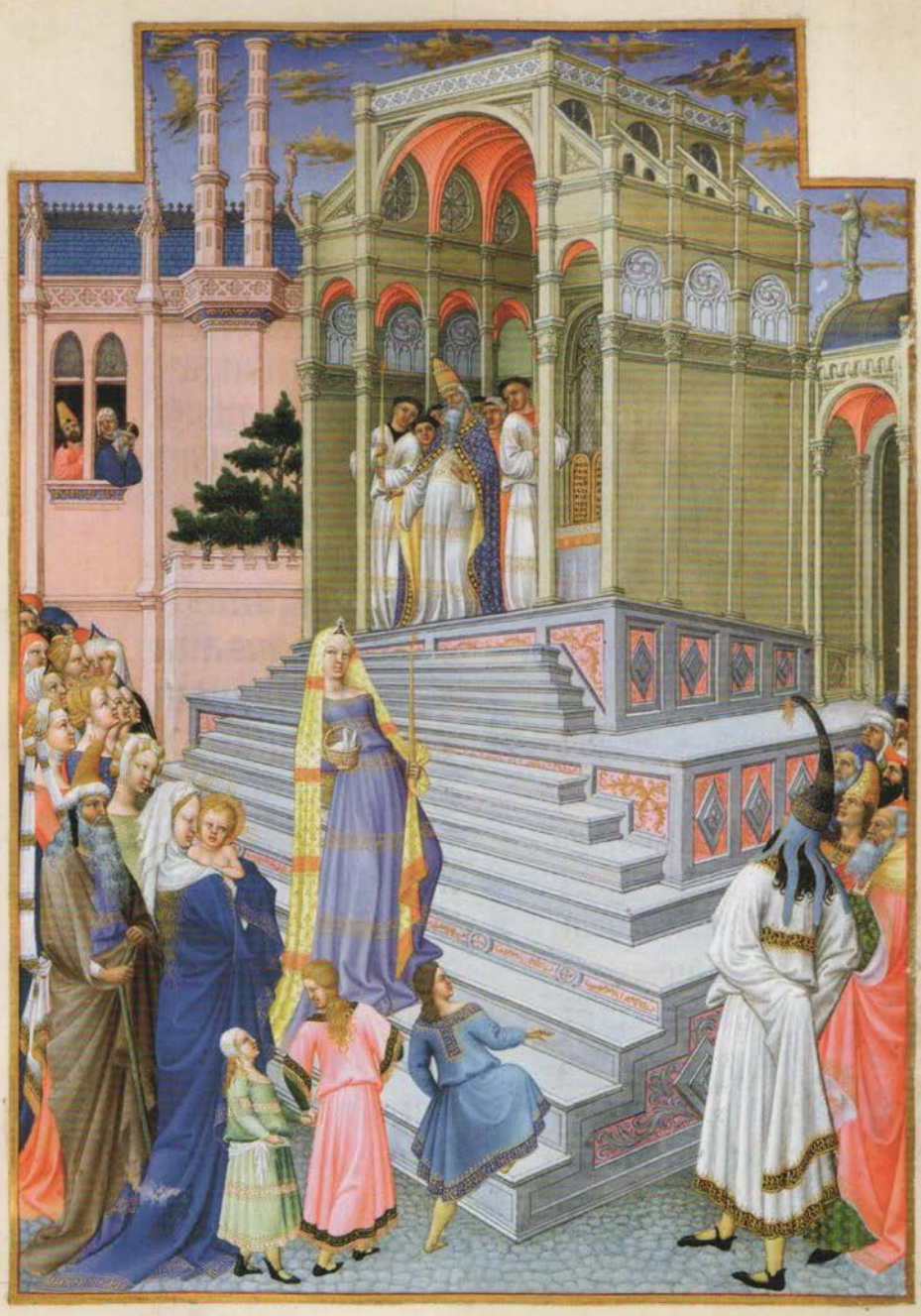
Carnaval, a luta entre a Carne e o Peixe, já estavam muito em moda na literatura do século XV. Bruegheliana ao máximo, parece ser uma visão crítica como a de Deschamps, na qual o guarda vê as tropas que se reúnem em Sluis contra a Inglaterra como um exército de ratos e ratazanas:

"Avant, avant! tirez-vaus ça.
Je voy merveille, ce me semble."
– "Et quoy, guette, que vois-tu là?"
"Je voy dix mille rats ensemble
Et mainte souris qui s'assemble
Dessus la rive de la mer"...

"Hei, hei! venham aqui.
Vejo milagre, é o que me parece."
– "E o que vês ali, guarda?"
"Vejo dez mil ratos juntos
E um monte de camundongos
se juntando na praia"...

Uma outra vez, ele está sentado à mesa de refeições da corte, triste e disperso; de repente vê como o pessoal da corte está comendo: um mastiga como um porco, o outro rói como um camundongo, um

21.4 A ida de Maria ao templo, em *Les Très riches heures du Duc de Berry*.



usa os dentes como um serrote, aquele faz uma careta, a barba de outro balança, para cima e para baixo, "enquanto comiam, todos pareciam diabos".[9]

21.5 Maria e Isabel. *Très riches heures du Duc de Berry.*

Sempre que a literatura reproduz a vida do povo, imediatamente recai naquele realismo suculento, temperado com humor, que em breve haveria de se desenvolver de forma tão florescente nas belas-artes. A descrição de Chastellain do pobre camponês que acolhe o perdido duque da Borgonha parece uma obra de Brueghel.[10] A poesia pastoral, com a descrição de pastores comendo, dançando e namorando, sempre acaba sendo desviada de seu tema básico sentimental e romântico para a trilha de um naturalismo cheio de frescor, de efeito levemente cômico. Camponeses trabalhando, enquanto motivo ligeiramente grotesco, eram apreciados nas tapeçarias de parede na arte da corte borguinhã.[11] Nesse âmbito também está o interesse pelos maltrapilhos, que tanto na literatura quanto nas belas-artes do século XV já começa a se revelar. As miniaturas de calendário gostam de ressaltar os joelhos gastos dos ceifeiros durante a colheita, ou de pintar os andrajos dos pedintes que recebem caridade. Aqui começa a linhagem que leva às gravuras de água-forte de Rembrandt, aos jovens mendigos de Murillo e aos moradores de rua de Theophile Steinlen.

Mas ao mesmo tempo nos chama a atenção a grande diferença entre a concepção pictórica e a literária. Enquanto as belas-artes já veem o lado artístico de um mendigo, ou seja, são sensíveis à mágica da forma, a literatura continua simplesmente preocupada com o significado do mendigo, seja lamentando-o, louvando-o ou amaldiçoando-o. Porém, os protótipos do realismo literário na descrição da pobreza situam-se justamente nessas condenações. Os pedintes haviam se transformado num problema muito sério no final da Idade Média. A massa miserável formigava nas igrejas, impedindo o serviço religioso com a sua algazarra e vozerio; entre eles, havia muitos malfeitores, os *validi mendicantes* [mendigos saudáveis]. O superior de Notre Dame de Paris, em 1428, tentou, sem sucesso, expulsá-los das portas da igreja e só mais tarde conseguiu tirá-los do coro e encaminhá-los para a nave.[12] Deschamps não se cansa de descarregar seu ódio contra os miseráveis; para ele, são todos da mesma laia, hipócritas e impostores: que a Igreja os açoite, enforque, queime![13] Daqui até a moderna descrição literária da miséria, o caminho parece bem mais longo do que aquele que as

Deus in adiu
torium meū
intende.
Domine ad adiuuā
dum me festina.
Gloria patri et filio
et spiritui sancto.
Sicut erat in princi

belas-artes precisaram percorrer. Na pintura, a imagem preenchia-se por si só com o novo sentimento, na literatura era necessário que um novo sentimento social amadurecido criasse formas de expressão totalmente novas.

Onde se vê o elemento cômico, mais fraco ou mais forte, mais grosseiro ou mais delicado, implícito na própria aparência de uma situação, como no gênero e no burlesco, ali as belas-artes puderam se aproximar da palavra. Mas havia esferas do cômico que eram bastante inacessíveis para a expressão pictórica, nas quais a cor e a linha não tinham poder algum. A literatura tinha uma maestria ilimitada sempre que o cômico precisava despertar o riso com elementos positivos, portanto no campo exuberante da gargalhada: a comédia, a farsa, o conto burlesco, o *fabliau*, resumindo, todas as formas do cômico grosseiro. Um espírito muito particular se pronuncia nesse rico tesouro da literatura medieval tardia.

A literatura também é mestra no campo do sorriso pálido, ali onde a troça ressoa os seus tons mais altos, onde se derrama sobre os fatos mais sérios da vida, o amor e o próprio sofrimento. As formas artificiais, polidas e desgastadas do poema cortês se submeteram a um refinamento e a uma purificação pela adição da ironia.

Fora do erótico, a ironia ainda é desajeitada e ingênua. O francês de 1400 ocasionalmente ainda tinha o cuidado de avisar seus leitores quando falava de modo irônico, algo que ainda se recomenda ao holandês de 1900. Deschamps louva os bons tempos: tudo vai bem, em todo lugar reinam a paz e a justiça:

L'en me demande chascun jour	Perguntam-me todo dia
Qu'il me semble du temps que voy,	O que eu acho da época que vejo,
Et je respons: c'est tout honour,	E respondo: tudo é honra,
Loyauté, verité et foy,	Fidelidade, verdade e fé,
Largesce, prouesce et arroy,	Benevolência, coragem e boa ordem,
Charité et biens qui s'advance	Caridade e bem-estar que progride
Pour le commun; mais, par ma loy,	De modo geral; mas, quanto a mim,
Je ne di pas quanque je pence.	Não digo tudo o que penso.

Ou, em outro lugar, no final de uma balada com o mesmo significado: *Tous ces poins a rebours retien*[14] [Entenda todos esses pontos ao contrário]; e num terceiro com o refrão: *C'est grant pechiez d'ainsy blasmer le monde* [É um grande pecado difamar o mundo dessa forma]:

Prince, s'il est par tout generalment
Comme je say, toute vertu habonde;
Mais tel m'orroit qui diroit: 'Il se ment'...[15]

Príncipe, se geralmente e por todo lugar
As coisas forem como sei, toda virtude abunda;
Mas alguém que me ouvisse, diria: ele está mentindo.

Mesmo um *bel-esprit* da segunda metade do século XV intitula seu epigrama: *Soubz une meschante paincture faicte de mauvaises couleurs et du plus meschant peinctre du monde, par manière d'yronnie par maître Jehan Roberte*[16] [Sob um quadro sem valor, executado com cores ruins e pelo pior pintor do mundo, por ironia, pelo mestre Jean Robertet].

Mas, por outro lado, como a ironia pode ser fina quando trata do amor. Ela se combina então com a suave melancolia, a pálida ternura, que tira o poema cortês do século XV das formas antigas e o transforma em algo novo. O coração seco derrete-se num soluço. Ressoa um tom que ainda não havia sido ouvido no amor terreno: aquele do *de profundis* [das profundezas].

Ele ressoa na comovente autorridicularização de Villon na figura do *l'amant remis et renié* [o amante desprezado e abatido], que também é assumida nas cantigas pálidas de desilusão cantadas por Carlos de Orléans. É o riso em lágrimas. "*Je riz en pleurs*" não foi só um achado de Villon. Um velho lugar-comum bíblico, *risus dolore miscebitur et extrema gaudii luctus occupat* [mesmo no riso o coração sente dor e o fim da alegria é a tristeza],[17] ganhou aqui uma nova aplicação, um novo sentido, um amargo e refinado valor afetivo. Alain Chartier, o melífluo poeta da corte, partilha esse motivo com Othe de Grandson, o cavaleiro, e com Villon, o vagabundo.

Je n'ay bouche qui puisse rire,
Que les yeulx ne la desmentissent:
Car le cueur l'en vouldroit desdire
Par les lermes qui des yeulx issent.

Não tenho boca que possa sorrir,
Sem que os olhos a desmintam:
Pois o coração negaria
Pelas lágrimas que brotam dos olhos.

Ou, mais elaboradamente, de um amante triste:

De faire chiere s'efforçoit
Et menoit une joye fainte,
Et à chanter son cueur forçoit
Non pas pour plaisir, mais pour crainte,
Car tousjours ung relaiz de plainte
S'enlassoit au ton de sa voix,

Ele se esforçou para ser alegre
E mostrou uma alegria fingida
E obrigou seu coração a cantar,
Não por prazer, mas por temor,
Pois sempre um resto de lamento se entremeava
No tom de sua voz,

Et revenoit à son attainte
Comme l'oysel au chant du bois.[18]

E ele voltava a seu tema,
Como um pássaro cantando no bosque.

No encerramento de um poema, o poeta nega a sua dor, no tom de uma canção de vagabundo, como esta:

Cest livret voult dicter et faire escripre
Pour passer temps sans courage villain
Ung simple clerc que l'en appelle Alain,
Qui parle ainsi d'amours pour oyr dire.[19]

Este livro quis ditar e fazer escrever
Para passar o tempo sem vulgaridade
Um simples clérigo, que chamamos Alain,
Que assim fala do amor por ouvir dizer.

O interminável *Cuer d'amours espris* do rei René se encerra com esse mesmo tom, mas obtém um resultado fantástico: o camareiro, com uma vela na mão, vem ver se o coração do poeta ainda está lá; mas não consegue descobrir nenhuma chaga em seu flanco: **[21.6]**

Sy me dist tout en soubzriant
Que je dormisse seulement
Et que n'avoye nullement
Pour ce mal garde de morir.[20]

Assim ele me disse, com um sorriso,
Para eu ir dormir,
E que não precisava temer,
Que desse mal fosse morrer.

As velhas formas convencionais ganharam um novo frescor com o novo sentimento. Ninguém levou tão longe a costumeira personificação dos sentimentos como Carlos de Orléans. Ele vê o próprio coração como um ser à parte:

Je suys calluy au cueur vestu de noir...[21]

Eu sou aquele do coração vestido de preto...

Na lírica mais antiga, mesmo no *dolce stil nuovo*, essas personificações ainda eram extremamente sérias. Mas com Orléans já não é mais possível traçar os limites entre o sério e a zombaria; ele carrega a personificação sem perder o sentimento delicado:

Un jour à mon cueur devisoye
Qui en secret à moy parloit,
Et en parlant lui demandoye
Se point d'espargne fait avoit
D'aucuns biens quant Amours servoit:
Il me dist que très voulentiers

Certa vez falei com meu coração
Que secretamente comigo conversava,
E falando perguntei a ele
Se tinha guardado alguma coisa boa
Enquanto ao Amor serviu:
Ele me disse que teria um grande prazer

La vérité m'en compteroit,
Mais qu'eust visité ses papiers.

Quant ce m'eut dit, il print sa voye
Et d'avecques moy se partoit.
Après entrer je le véoye
En ung comptouer qu'il avoit:
Là, de ça et de là quéroit,
En cherchant plusieurs vieulx caïers
Car le vray monstrer me vouloit,
Mais qu'eust visitez ses papiers...[22]

Em me contar a verdade,
Tão logo tivesse examinado os seus papéis.

E depois que disse isso, pôs-se a caminho
E se afastou de mim.
Em seguida o vi entrando
Num escritório, que ele tinha:
Procurou aqui e acolá,
Vasculhando velhos livros de registros
Pois queria me contar a verdade,
Tão logo tivesse examinado os papéis...

Aqui predomina o elemento cômico mas, no seguinte, o sério:

Ne hurtez plus à l'uis de ma pensée,
Soing et Saucy, sans tant vous travailler;
Car elle dort et ne veult s'esveiller,
Toute la nuit en peine a despensée.

En dangier est, s'elle n'est bien pansée;
Cessez, cessez, laissez la sommeiller;
Ne hurtez plus à l'uis de ma pensée,
Soing et Saucy, sans tant vaus travailler...[23]

Não batam mais à porta da minha mente,
Angústia e Cuidado, não se esforcem tanto;
Pois ela está dormindo e não quer acordar,
Passou a noite toda em sofrimento.

Ela estará em perigo se não for bem cuidada;
Parem, parem, deixem-na dormir;
Não batam mais à porta da minha mente,
Angústia e Cuidado, não se esforcem tanto...

Com esse tom de branda tristeza, o poema cortês adquiriu um sabor ainda mais forte para as pessoas do século XV quando acrescentou o elemento da profanação. Disfarçar o elemento amoroso em formas religiosas não serve apenas para criar uma metáfora obscena e um desrespeito grosseiro, como no *Cent nouvelles nouvelles*. Ele também fornece a forma para o poema de amor mais terno, quase elegíaco, que o século XV produziu: *L'Amant rendu cordelier à l'observance d'amours*.

O motivo dos amantes como seguidores de uma ordem espiritual já tinha surgido no círculo de Carlos de Orléans para a criação de uma confraria, que se denominava *les amoureux de l'observance* [os amantes da observância]. Parece que o poeta desconhecido – e não Martial d'Auvergne, como outrora se achava –,[24] que escreveu *L'amant rendu cordelier*, fez parte dela.

O infeliz e decepcionado amante renuncia ao mundo no maravilhoso convento em que são aceitos apenas os amantes tristes, *les*

21.6 Miniatura de *Cuer d'amours espris*.

amoureux martyrs [os mártires do amor]. Num diálogo calmo com o prior, ele conta a história suave de seu amor rejeitado e é admoestado a esquecê-la. Sob as vestes satírico-medievais, já se sente a atmosfera de Watteau e do culto ao pierrô, apenas sem a luz do luar. Será que ela, pergunta o prior, não lhe lançou simplesmente um olhar doce, ou de passagem lhe disse um *Dieu gart* [Deus te guarde]? Nunca fui tão longe, respondeu o amante, mas à noite eu ficava três horas inteiras diante da porta dela, olhando para o beiral:

Et puis, quant je oyoye les verrières
De la maison qui cliquetoient,
Lors me sembloit que mes prières
Exaussées d'elle sy estoient.

E então, quando ouvia
As vidraças da casa retinirem,
Eu tinha a impressão de que as minhas preces
Por ela tinham sido ouvidas.

"Tem certeza de que ela te notava?", pergunta o prior.

Se m'aist Dieu, j'estoye tant ravis,
Que ne savoye mon sens ne estre,
Car, sans parler, m'estoit advis
Que le vent ventoit[25] *sa fenestre*
Et que m'avoit bien peu congnoistre,
En disant bas: "Doint bonne nuyt",
Et Dieu scet se j'estoye grant maistre
Après cela toute la nuyt.

Que Deus me ajude, eu estava tão arrebatado,
Que não tinha noção da minha vontade nem do meu ser,
Pois, sem falar, parecia-me
Que o vento batia contra a sua vidraça,
E que ela poderia, sim, ter me reconhecido,
Dizendo baixinho: "boa noite",
E Deus sabe que depois,
Eu me sentia a noite inteira como um grande senhor.

Nessa glória dormiu maravilhosamente:

Tellement estoie restauré
Que, sans tourner ne travailler,
Je faisoie un somme doré,
Sans point la nuyt me resveiller,
Et puis, avant que m'abiller,
Pour en rendre à Amours louanges,
Baisoie troys fois mon orillier,
En riant à par moy aux anges.

Eu estava tão descansado,
Que, sem olhar para trás e sem esforço,
Dormia um sono dourado,
Sem nem acordar durante a noite,
E depois, antes de me vestir,
Para louvar o Amor,
Beijava três vezes meu travesseiro,
Rindo em completo arrebatamento.

Na ocasião em que é aceito solenemente na ordem, a dama que o deixara em êxtase desmaia e um pequeno coração de ouro salpicado de lágrimas, que ele lhe havia presenteado, cai de seu vestido.

Les aultres, pour leur mal couvrir
A force leurs cueurs retenoient,
Passans temps a clorre et rouvrir
Les heures qu'en leurs mains tenoient,
Dont souvent les feuillès tournoient
En signe de devocion;
Mais les deulz et pleurs que menoient
Monstroient bien leur affection.

Os outros, para esconder a aflição,
À força seus corações retinham,
Fechando e abrindo
O breviário que nas mãos seguravam,
Do qual iam virando as páginas,
Em sinal de devoção.
Mas a sua tristeza e o seu choro
Acabavam denunciando sua emoção.

Quando o prior por fim lhe enumera as novas obrigações e o alerta para que nunca ouça o rouxinol, nunca durma sob *egelantiers et aubespiens* [roseiras-bravas e espinheiros-ardentes] e, sobretudo, nunca olhe nos olhos de uma mulher, o poema se lamenta sobre

o tema *Doux yeux* numa melodia infinita de estrofes, que sempre variam:

Doux yeulx qui tousjours vont et viennent;
Doulx yeulx eschauffans le plisson,
De ceulx qui amoureux deviennent...
Doux yeulx a cler esperlissans,
Qui dient: C'est fait quant tu vouldras,
A ceulx qu'ils sentent bien puissans...[26]

Doces olhos, que sempre vão e voltam;
Doces olhos, que esquentam a pele
Daqueles que se apaixonam...
Doces olhos, claros como pérola,
Que dizem: estarei pronto quando quiserdes,
Para aqueles que se sentem bem poderosos...

Esse tom suave e pouco entusiasmado de resignada melancolia imperceptivelmente permeou a literatura amorosa do século XV. A velha sátira da cínica desvalorização da mulher, de uma hora para a outra, é tratada num tom totalmente diferente, refinado: nas *Quinze joyes de marriage*, a tradicional e grosseira difamação da mulher é temperada com uma nota de calma desilusão e abatimento. Isso confere à obra uma tristeza própria a um romance moderno sobre casamento: os pensamentos são rasos, expressos de forma fugaz; os diálogos são ternos demais para terem um sentido maldoso.

Em tudo que se referia aos meios de expressão do amor, a literatura tinha nas costas um aprendizado de séculos, com mestres de espíritos tão diferentes como Platão e Ovídio, os trovadores e os vagantes, Dante e Jean de Meun. As belas-artes, pelo contrário, ainda eram extremamente primitivas nesse aspecto e permaneceram assim por um bom tempo. A representação do amor só alcançou a descrição do amor em requinte e plenitude de expressão no século XVIII. A pintura do século XV não podia ser frívola ou sentimental. Ela ainda não conhece a expressão do lado malicioso. Em um painel de um mestre desconhecido, de antes de 1430, é apresentada a senhorita Lysbet van Duvenvoorde – uma figura de uma dignidade tão austera, que foi considerada a doadora de um retábulo. Na bandeirola que ela segura, no entanto, consta: *Mi verdriet lange te hopen, Wie is hi die syn hert hout open?* [Estou cansada de tanto esperar. Onde está aquele que tem o coração aberto?]. **[21.7]** A pintura conhece os elementos castos e obscenos; para tudo o que se situa entre esses dois extremos, ainda não possui os meios de expressão. Ela fala pouco da vida amorosa e, quando o faz, é por meio de formas ingênuas e inocentes. Mas é preciso lembrar novamente que a maior parte do que existiu desse tipo de obra se perdeu para nós. Seria

extraordinário se fosse possível comparar o nu de Van Eyck no *Banho das mulheres* ou aquele de Rogier em que dois homens jovens olham rindo através de uma fenda (ambas as peças são descritas por Fazio) com as figuras de Adão e Eva no altar de Gent. **[21.8]** Neste último, não há uma ausência total do elemento erótico: de fato o artista seguiu o código convencional da beleza feminina, com os seios pequenos, posicionados altos demais, os braços longos e magros e o ventre saliente. Mas quão ingenuamente ele fez tudo isso, pois fica evidente a ausência de desejo ou o poder de sedução.

21.7 Senhorita Lysbet van Duvenvoorde.

O charme é tido como o elemento essencial do pequeno *Liefdetoverijtje* [Pequena magia do amor], que é marcado como sendo da "escola de Jan van Eyck";[27] **[21.9]** em um quarto, uma menina, nua, como ocorre nas magias, obriga o amante a se mostrar usando meios mágicos. A nudez é apresentada aqui com a mesma concupiscência despretensiosa que encontramos em Cranach.

Não era por pudor que a representação ansiava tão raramente pelo encanto sensual. A Idade Média tardia mostra uma contradição singular entre um forte sentido de vergonha e uma surpreendente licenciosidade. Não é necessário apresentar exemplos desta última, ela é expressada em todo lugar. O senso de modéstia expressa-se, por exemplo, no fato de que nas piores cenas de roubo e de assassinato sempre se deixavam as vítimas com a blusa ou com a roupa de baixo; nada faz o *Journal d'un bourgeois de Paris* ficar mais indignado do que quando essa regra é transgredida: "Por ganância, nem queriam deixar as calças nas vítimas, mesmo que valessem apenas quatro denários, o que para os cristãos era crueldade e desumanidade maiores do que qualquer outra que se possa citar".[28] **[21.10]** Devido ao senso predominante de modéstia, chama duplamente a atenção o fato de ser destinado ao nu feminino, ainda tão pouco cultivado na arte, um espaço tão livre no *tableau-vivant*. Em nenhuma entrada solene faltavam as apresentações, as *personnages*, de deusas ou ninfas nuas, admiradas por Dürer na entrada solene de Carlos V em Antuérpia, em 1520.[29] Essas apresentações eram encenadas em pequenos palcos posicionados em locais específicos, às vezes até dentro d'água, como no caso das sereias que nadavam no rio Lys, perto da ponte, "totalmente nuas e com os cabelos soltos, assim como são pintadas" durante a entrada solene de Filipe,

21.8 Jan van Eyck, Adão e Eva no altar de Gent.

o Bom, em Gent, 1457.[30] O Julgamento de Páris era o tema mais popular nessas performances. Nelas não se procurava a beleza grega nem o descaramento ordinário, mas uma sensualidade ingênua e popular. Jean de Roye descreve as sereias que, na entrada de Luís XI em Paris, 1461, haviam sido colocadas não muito distantes da imagem do calvário de Cristo, com as seguintes palavras: "E havia ainda três meninas muito bonitas, que representavam as sereias, totalmente nuas, e se viam seus seios empinados, separados, redondos e duros, o que era muito agradável, e elas recitavam pequenos motetos e cantigas de pastores; e bem perto delas vários instrumentos do baixo tocavam grandes melodias da melhor forma".[31] Molinet narra o imenso prazer com que o povo assistia ao Julgamento de Páris na ocasião da entrada solene de Filipe, o Belo, em Antuérpia, em 1494: "mas o *tableau* para o qual as pessoas olhavam com mais prazer era aquele da história das três deusas, apresentadas nuas por três mulheres vivas".[32] Como estava distante o puro senso de beleza no momento em que se via parodiada a apresentação desse tema em 1468, em Lille, por ocasião da entrada solene de Carlos, o Temerário, com uma Vênus gorda, uma Juno magra e uma Minerva corcunda, com coroas douradas na cabeça![33] As apresentações de nudez permaneceram em voga até bem tarde no século XVI: na entrada do duque da Bretanha em Reims, 1532, havia uma Ceres e um Baco nus,[34] e Guilherme de Orange, durante sua entrada em Bruxelas em 18 de setembro de 1578, ainda fora saudado pela visão de uma Andrômeda, "uma jovem virgem acorrentada, também nua como veio ao mundo, ao nascer do ventre materno, poder-se-ia ter dito que se tratava de uma estátua de mármore" pelo menos segundo Johan Baptista Houwaert, que havia organizado os *tableaux*.[35] **[21.11]**

21.9 *Pequena magia do amor.*

O atraso da capacidade expressiva pictórica em relação à literatura, aliás, não se restringe às áreas de que tratamos até agora – o cômico, o sentimental, o erótico. Essa capacidade encontra seus

21.10 Os ressuscitados se vestem para o Juízo Final (vide nota 28).

limites nos momentos em que não está mais apoiada na tendência visual predominante que, de modo geral, fazia da pintura um meio superior à literatura. Sempre que era necessário algo além de uma mera visão imediata e nítida do natural, essa superioridade da pintura vai falhando paulatinamente e de repente se vê como se justifica a censura de Michelangelo: essa arte quer reproduzir muitas coisas perfeitamente e ao mesmo tempo, sendo que apenas uma dessas coisas já seria importante o suficiente para merecer o emprego de todos os esforços.

Analisemos novamente uma cena de Jan van Eyck. Sua arte continua sendo insuperável desde que vista de perto, microscopicamente por assim dizer: nos traços faciais, nos tecidos das vestes, nas joias. Nesse momento, a total e acurada observação é suficiente. Porém, assim que for necessário extrair dali, de alguma forma, a verdadeira realidade percebida, como no caso da representação de edifícios e paisagens, entreveem-se fraquezas, apesar de todo o sincero encanto de suas perspectivas: uma certa falta de coesão, uma disposição de algum modo deficiente. E quanto mais a representação precisa ser

composta intencionalmente, quanto mais é necessário criar uma imagem livre, tanto mais forte é a deficiência.

Ninguém irá negar que nos breviários ilustrados as páginas de calendário superam aquelas em que está representada a história das Sagradas Escrituras. Nas primeiras bastava uma percepção direta para uma reprodução narrativa. Mas para elaborar uma cena importante, uma representação em movimento com muitas pessoas, era necessário sobretudo aquele senso de construção rítmica e de coesão que Giotto já possuíra e fora novamente compreendido por Michelangelo. Agora a essência da arte do século XV era a pluralidade. Apenas ali, onde a própria pluralidade se transformava em coesão, é que o efeito da elevada harmonia era atingido, como na *Adoração do cordeiro*. Ali há de fato ritmo, um ritmo incomparavelmente forte, um ritmo triunfante de todos aqueles cortejos marchando em direção ao centro. Mas é como se esse ritmo tivesse derivado de uma pura coordenação matemática, a partir da própria pluralidade. Van Eyck evita as dificuldades da composição ao somente representar cenas de absoluta quietude; ele consegue uma harmonia estática, mas não uma harmonia dinâmica.

21.11 O príncipe Guilherme de Orange, na figura de Perseu, liberta Andrômeda (os holandeses).

Aqui, acima de tudo, situa-se a grande distância entre Rogier van der Weyden e Van Eyck. Rogier limita-se para conseguir achar o ritmo; nem sempre acerta, mas sempre faz a tentativa.

Para os temas mais importantes da história sagrada existia uma tradição imaginativa rígida e antiga. O pintor não precisava procurar por si mesmo o arranjo de sua cena.[36] Alguns desses temas já traziam quase automaticamente consigo uma composição rítmica. Em cenas como a da *pietà*, a descida da cruz, a adoração dos pastores, o ritmo vinha automaticamente. Basta lembrarmos da *Pietà* de Rogier van der Weyden em Madri, daquelas da escola de Avignon que estão no Louvre e em Bruxelas, **[21.12]** assim como as de Petrus Cristus, Geertgen tot Sint Jans e as *Belles heures d'Ailly*.[37] **[21.13]**

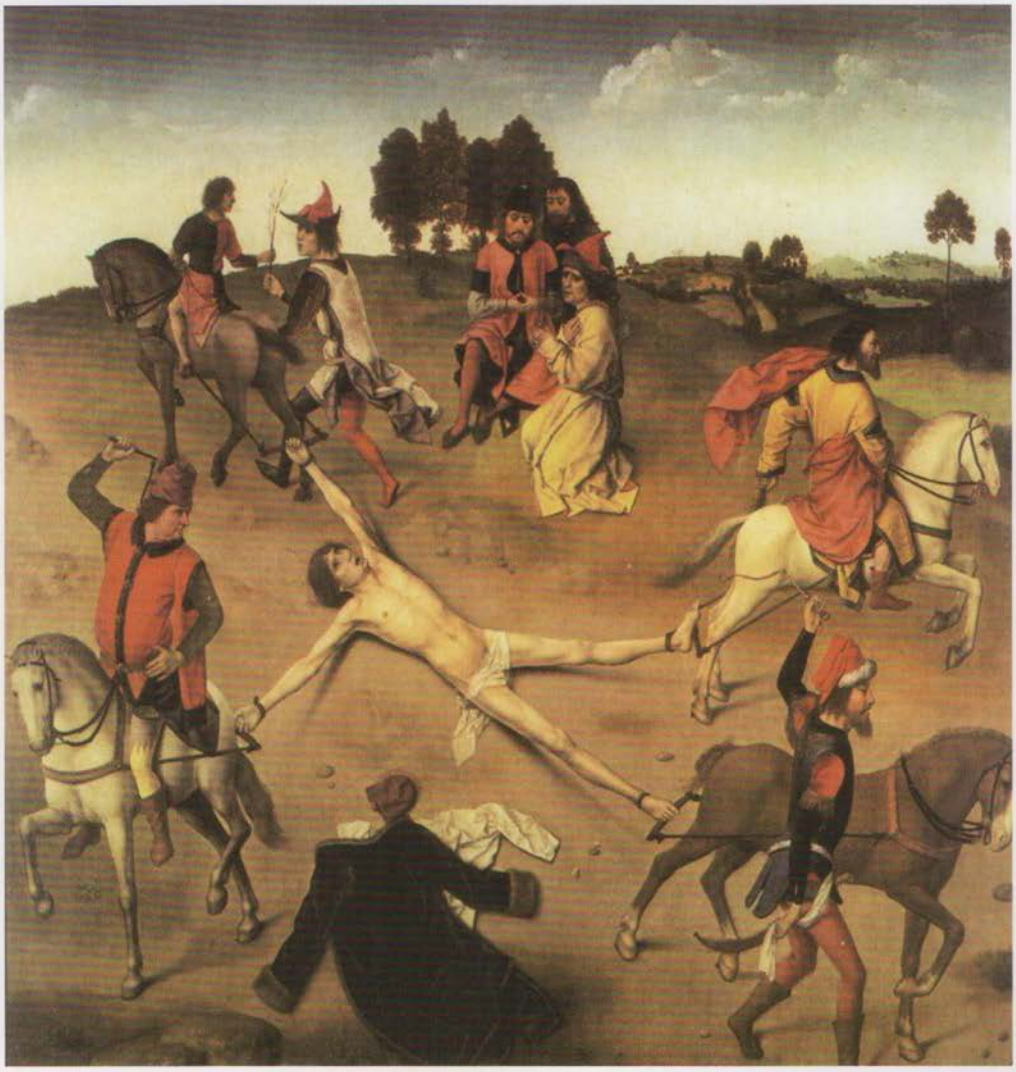
Mas se a cena se torna mais agitada, como na zombaria, no carregar a cruz, na adoração dos reis, então aumentam as dificuldades da

21.12 Enguerrand Quarton, *Pietà de Avignon*, c. 1454-1456.

21.13 Miniatura da *Pietà* extraída de *Belles heures du duc de Berry*, também chamado de *Belles heures d'Ailly*, segundo os antigos proprietários.

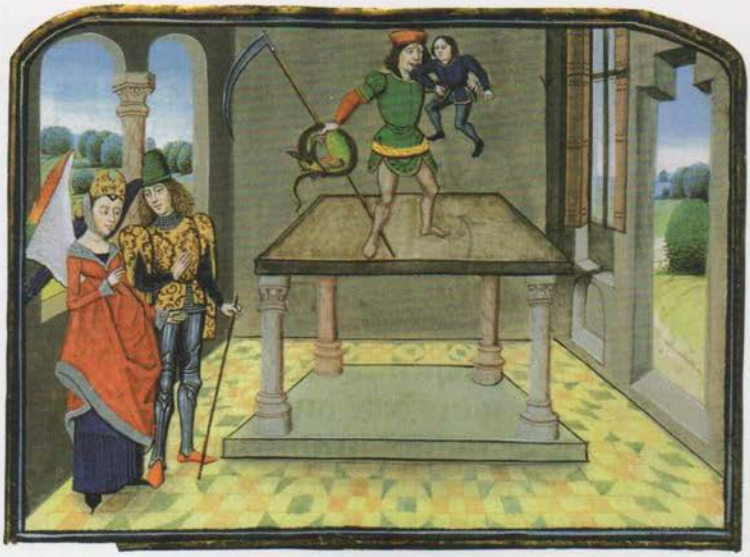
composição e muitas vezes o resultado é uma certa intranquilidade, uma coesão insuficiente da representação. Mas na ausência de norma iconográfica religiosa o artista se vê quase desamparado. As cenas judiciais de Dirk Bouts e Gerard David, que ainda trouxeram consigo um certo arranjo cerimonial, são bastante fracas do ponto de vista da composição. Esta se torna equivocada e inábil no *Martírio de São Erasmo*, em Leuven, e no *Martírio de São Hipólito*, esquartejado por cavalos, em Bruges, em que a estrutura deficiente se mostra com muita evidência. **[21.14]**

21.14 São Hipólito esquartejado por cavalos.



Mas quando se trata de representar uma fantasia nunca antes vista, a arte do século XV cai no ridículo. A grande pintura, em compensação, foi poupada disso graças a seus temas austeros; no entanto, a ilustração de livros não conseguiu evitar a reprodução de toda a fantasia mitológica e das alegorias disponíveis na literatura. Um bom exemplo é a ilustração da *Epitre d'Othéa à Hector*,[38] uma fantasia mitológica elaborada por Christine de Pisan. Aqui temos os casos mais esquisitos

21.15 Minos. Miniatura de Jean Miélot em *Epitre d'Othéa à Hector* de Christine de Pisan.



21.16 Saturno. Miniatura de Jean Miélot em *Epitre d'Othéa à Hector* de Christine de Pisan.

que se possam imaginar. Os deuses gregos trazem enormes asas presas às costas de suas capas de arminho ou dos mantos borguinhões; todo o desenho enquanto expressão fracassa: Minos; Saturno, que devora seus filhos; Midas, que distribui o prêmio – todos eles ficaram igualmente ridículos. **[21.15, 21.16 e 21.17]** No entanto, assim que o ilustrador pode se divertir à vontade no plano de fundo, colocando um pastorzinho com ovelhinhas, ou um morrinho com uma forca e uma roda,

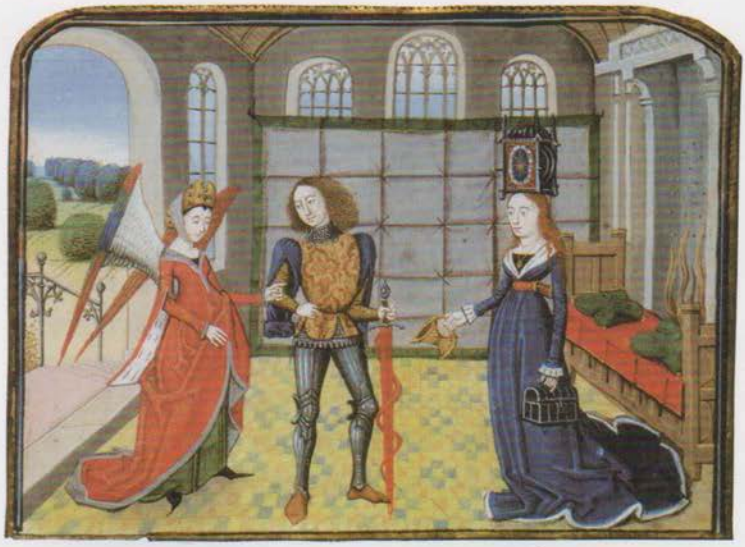
21.17 Midas. Miniatura de Jean Miélot em *Epitre d'Othéa à Hector* de Christine de Pisan.

21.18 Pastor com ovelhas (Ceres). Miniatura de Jean Miélot em *Epitre d'Othéa à Hector* de Christine de Pisan.

ele mostra a sua aptidão habitual.[39] **[21.18 e 21.19]** Mas aí está o limite da capacidade plástica desses artistas. No final das contas, na representação livremente criativa, eles são quase tão limitados quanto os poetas.

A representação alegórica levara a fantasia a um impasse. A alegoria acorrentou reciprocamente a imagem e o pensamento. A imagem não pode ser criada livremente porque precisa circunscrever por completo o pensamento, e o pensamento é limitado em seu voo

21.19 Outeiro com forca e roda (Isis). Miniatura de Jean Miélot em *Epitre d'Othéa à Hector* de Christine de Pisan.



21.20 Temperança. Miniatura de Jean Miélot em *Epitre d'Othéa à Hector* de Christine de Pisan.

21.21 Jean Miélot oferece seu manuscrito a Filipe, o Bom. Miniatura de Jean Miélot em *Epitre d'Othéa à Hector* de Christine de Pisan.

Collegij Societatis Jesu Montibus Hannoniæ.

Prologue

Loenge a dieu
soit au cōmencement
De tous mes ditz
et apres ensement
A la tresnoble
et haulte fleur eslitte
D[illegible] lys souef ou maint bon se delitte
E[illegible]t puis a vous excellent prince et sage

BIBLIOTHEQUE DE BOURGOGNE

pela imagem. A fantasia se acostumou a transmitir o pensamento o mais sóbrio possível na imagem, sem nenhum senso de estilo. *Temperantia* traz em sua cabeça uma engrenagem de relógio para indicar a sua natureza. Para isso, o ilustrador de *Epitre d'Othéa* aproveitou um simples relógio de parede, que também colocou na parede próxima a Filipe, o Bom.[40] **[21.20 e 21.21]** Quando um espírito observador naturalmente crítico como Chastellain desenha figuras alegóricas que ele mesmo inventou, o resultado é extremamente artificial. Por exemplo, no argumento em que justifica o seu ousado poema político *Le dit de vérité*,[41] ele vê quatro damas que o acusam. Elas se chamam Indignação, Reprovação, Acusação e Vingança. A seguir, vejamos como descreve a segunda delas.[42]

> Essa senhora mostrou que tinha condições amargas e razões muito claras e incisivas; ela rangia os dentes e mordia os lábios, inclinava várias vezes a cabeça e dava sinais de que queria disputar, batia os pés no chão e se virava de um lado para o outro; ela tinha uma postura de impaciência e contradição; ela estava com o olho direito fechado e o outro, aberto; tinha uma sacola cheia de livros à sua frente dos quais alguns, seus favoritos, enfiava no cinto e os outros jogava fora com despeito; rasgava papéis e folhas, sem dó jogava livros manuscritos no fogo, ria deste e o beijava, cuspia no outro de maldade e pisoteava-o; ela trazia uma pena na mão, cheia de tinta, com a qual riscava muitos textos importantes; e com uma esponja ela também pintava de preto algumas ilustrações, raspava outras com as unhas... e outras ela apagava completamente, como se fosse para tirá-las da lembrança; e se mostrava uma inimiga impiedosa e violenta para muitas pessoas respeitáveis, mais arbitrária do que razoavelmente.

Em outro trecho, ele vê como a *Dame Paix* esparrama seu manto e o eleva bem alto e se divide em outras quatro novas senhoras: Paz do Coração, Paz da Boca, Paz de Semblante e Paz do Verdadeiro Efeito.[43] E num outro momento aparecem em outra alegoria figuras femininas que se chamam O Peso de Seus Países, Estado e Condições Variadas de Seus Diferentes Povos, A Inveja e o Ódio dos Franceses e dos Estados Vizinhos, como se fosse possível alegorizar as agendas políticas.[44] Percebemos claramente que todas essas figuras não foram vistas, mas imaginadas, no fato de trazerem seus nomes em bandeirolas; ele não extrai essas imagens diretamente de sua fantasia viva, mas as imagina como se estivessem num quadro ou numa apresentação.

Chastellain vê em *La Mort du duc Philippe, mystère par manière de lamentation* [A morte do duque Filipe, mistério em forma de lamentação] o seu duque representado como um recipiente cheio de um unguento precioso que por um fio pende do céu; a terra alimentou

esse frasco em seu seio.[45] Molinet vê Cristo como um pelicano (uma metáfora comum) que não só alimenta seu filho com o seu sangue, como também lava o espelho da morte com ele.[46]

A inspiração da beleza se perde aqui; trata-se de uma razão falsa e irrefletida, um espírito extenuado que aguarda uma nova fertilização. No motivo do sonho, que sempre volta a ser empregado como o quadro de uma ação, quase nunca se observam elementos oníricos genuínos como os que aparecem de maneira comovente em Dante e em Shakespeare. Nem mesmo a ilusão de que o poeta de fato experimentou sua representação como uma visão é sempre sustentada: Chastellain chama a si mesmo de *l'inventeur ou le fantasieur de ceste vision* [inventor ou imaginador dessa visão].[47]

No campo árido da representação alegórica, somente o sarcasmo é capaz de fazer florescer as plantas. No momento em que uma alegoria é temperada por um instante de humor, ela ainda consegue produzir algum efeito. Deschamps pergunta ao médico como vão as coisas com Virtudes e a Justiça:

Phisicien, comment fait Droit!
– Sur m'ame, il est en petit point...
– Que fait Raison! –
– Perdu a son entendement,
Elle parle mais faiblement,
Et Justice est toute ydiote...[48]

Doutor, como vai o Direito?
– Por minh'alma, ele não está nada bem...
– E como está a Razão?..
– Ela perdeu o juízo,
Só fala mansinho,
E a Justiça é totalmente idiota...

As diversas esferas da fantasia são mescladas sem nenhum senso de estilo. Nenhum produto é tão bizarro quanto o panfleto político na roupagem do gênero pastoral. O poeta desconhecido que chama a si mesmo de Bucarius descreveu na *Le Pastoralet* toda a calúnia da casa de Borgonha, contra Orléans, nas cores do gênero pastoral: Orléans, João sem Medo e toda a sua comitiva orgulhosa e violenta como doces pastores, estranhos homens de Leeuwendal! A túnica do pastor está pintada ou com *flores-de-lis* ou com leões rampantes; há *bergiers à long jupel* [pastores em túnicas longas], esses são os religiosos.[49] O pastor Tristifer-Orléans arranca dos outros o pão e o queijo, suas maçãs e suas nozes, suas flautas e os sininhos das ovelhas; ele ameaça os que resistem com o seu grande cajado de pastor. Até ser morto a pauladas também com um cajado de pastor. Às vezes o poeta até esquece sua tendência sinistra e se delicia com o mais doce bucolismo para outra

vez a fantasia pastoril ser estranhamente perturbada pela malévola injúria política.[50] Também aqui ainda não há nada da personalização da Renascença.

Os artifícios usados por Molinet para ser louvado pelos seus contemporâneos como *rhétoriqueur* inspirado e como poeta nos parecem a última degeneração de uma forma de expressão pouco antes de sua decadência. Ele se regozija com os mais insossos trocadilhos: "E assim Eclusa ficou em paz, paz nela incluída pois a guerra dela foi excluída, mais solitária do que uma reclusa" [*Et ainsi demoura l'Escluse en paix qui lui fut incluse, car la guerre fut d'elle excluse plus solitaire que rencluse*].[51] Na introdução de sua versão em prosa moralizada do *Roman de la Rose*, ele faz um jogo de palavras com o seu nome, Molinet [moinhozinho]: "E para que eu não perca o trigo da minha labuta e para que a farinha em que será moído seja salutar, eu pretendo, se Deus me der a sua graça para isso, sob as toscas pedras do meu moinho, tornar e transformar o físico em espiritual, o secular em sagrado e, acima de tudo, moralizá-lo. E assim haveremos de extrair mel da dura pedra e a rosa vermelha dos espinhos afilados, onde haveremos de encontrar grãos e sementes, frutas, flores e folhas, dulcíssimo aroma, aromático verdor, verdejante floração, florido nutriente, nutritiva fruta e frutífero alimento".[52] Como parece desgastado o final dessa era! Porém, o seu contemporâneo admirava justamente isso como sendo algo novo; a poesia medieval não conhecera esse jogo de palavras, na verdade ela jogava mais com as imagens. Como o faz, por exemplo, Olivier de la Marche, parente espiritual e admirador de Molinet:

Là prins fièvre de souvenance	Então fiquei com febre de rememorar
Et catherre de desplaisir,	E catarro de desprazer.
Une migraine de souffrance,	Uma enxaqueca de sofrimento,
Colicque d'une impascience,	Cólica de impaciência,
Mal de dens non à soustenir.	Dor de dente insuportável
Mon cueur ne porroit plus souffrir	Meu coração não haveria mais de tolerar
Les regretz de ma destinée	Os lamentos do meu destino
Par douleur non accoustumée.[53]	Pela dor a que não se acostuma.

Meschinot ainda era tão escravizado por essa alegoria desanimada quanto La Marche; as lentes de sua *Lunettes des princes* são *Prudence* e *Justice*; *Force* é a estrutura, *Temperance* o prego que mantém tudo junto. **[21.22]** *Raison* dá ao poeta os óculos com uma instrução de uso; enviada

dos céus, *Raison* entra em sua mente para ali fazer uma festa, mas encontra tudo estragado por *Desespoir*, de modo que não há nada *pour disner bonnement* [para degustar].[54]

Tudo parece degenerado e decadente. E apesar disso trata-se da época em que o espírito novo da Renascença já sopra por todo lado. Onde estaria a grande inspiração jovem e a nova forma pura?

21.22 Jean Meschinot, *Les Lunettes des princes*: o poeta está sentado, curvado sobre seu trabalho, circundado por *Langueur*, *Fureur* e *Courroux* (Langor, Furor e Fúria). *Fureur* deixa entrar *Despoit*, *Peine* e *Soucy* (Desesperança, Dificuldade e Preocupação).

Notas

1 A ratoeira, nesse meio-tempo, também poderia ser entendida simbolicamente. Petrus Lombardus, *Sententiae*, lib. III, dist. 19; citado no que foi dito: "Deus fez uma armadilha de ratos para o diabo, em que ele, Cristo, havia colocado carne humana como isca".

2 Deschamps, op. cit., v. VI, n. 1202, p. 188.

3 "Espinette" aqui significa uma gaiola de vime usada para a engorda de aves.

4 Froissart, *Poésies*, v. I, p. 91.

5 Id., Kervyn (ed.), v. XIII, p. 22.

6 Deschamps, op. cit., v. I, p. 196, n. 90; p. 192, n. 87; v. IV, p. 294, n. 788; v. V, ns. 903, 905, 919; v. VII, p. 220, n. 1375; ver v. II, p. 86, ns. 247, 250.

7 Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, I s. 77, classifica-o entre as peças "im frühen Eyck-stil" [no antigo estilo Eyck]. O quadro pertenceu a Philippe de Commines.

8 Durrieu, *Les Très-riches heures*, pl. 38, 39, 60, 27, 28.

9 Deschamps, op. cit., n. 1060, v. V, p. 351, n. 844; v. V, p. 15.

10 Chastellain, op. cit., v. III, pp. 256 ss.

11 Ver o importante tratado de A. Warburg, *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen*, Gesamm. Schriften, v. I, p. 221.

12 *Journal d'un bourgeois*, p. 325.

13 Deschamps, ns. 1229, 1230, 1233, 1259, 1299, 1300, 1477; v. VI, pp. 230, 232, 237, 279; v. VII, pp. 52, 54; v. VIII, p. 182; ver Gaguin, "De validorum mendicantium astucia", Thuasne, v. II, pp. 169 ss.

14 Deschamps, op. cit., n. 219; v. II, p. 44, n. 2; v. I, p. 71.

15 Id., ibid., v. IV, p. 291, n. 786.

16 Bibliothèque de l'École des Chartes, 2e série, III, 1846, p. 70.

17 Provérbios, XIV, 13.

18 Alain Chartier, *La Belle Dame sans mercy*, pp. 503, 505; ver *Le Debat du reveille-matin*, p. 498; *Chansons du XVe siècle*, p. 71, n. 73; *L'Amant rendu cordelier à l'observance d'amours*, vs. 371; Molinet, *Faictz et Dictz*, ed. 1537, f. 172.

19 Alain Chartier, *Le Débat des deux fortunes d'amours*, p. 581.

20 *Œuvres du roi René*, Quatrebarbes (ed.), v. III, p. 194.

21 Charles d'Orléans, *Poésies complètes*, p. 68.

22 Id., ibid., p. 88, balada 19.

23 Id., ibid., canção n. 62.

24 Quanto à autoria da obra, não tenho mais as dúvidas das edições anteriores, já que agora posso me basear no bom juízo de P. Champion, *Histoire poétique du XVe siècle*, v. I, p. 365.

25 Deve-se ler "boutoit"? Ver Alain Chartier, p. 549: "Ou se le vent une fenestre boute/ Dont il cuide que sa dame l'escoute/ S'en va coucher joyeulx...!".

26 Huitains, 51, 53, 57, 167, 188, 192, Montaiglon (ed.), Soc. des anc. textes francais, 1881.

27 Museu de Leipzig, n. 509.

28 O prof. Hesseling chamou minha atenção para o fato de que aqui, além do sentimento de modéstia, provavelmente ainda havia uma outra ideia embutida em jogo, ou seja, a de que o morto não podia aparecer para o Julgamento Final sem a sua mortalha, e me mostrou um trecho em uma escritura grega do século VII (Johannes Moschus, c. 78, Migne Patrol. graeca,

t. LXXXVII, p. 2933 D), que talvez pudesse ser corroborada com paralelo nas concepções ocidentais. Por outro lado, é preciso notar que, nas representações da Ressurreição na miniatura e na pintura, os corpos sempre saem nus dos túmulos. Teologia e arte, nenhuma delas era unânime quanto à questão da nudez ou não na ocasião do Juízo Final; ver G. G. Coulton, *Art and the Reformation*, Oxford, 1925, pp. 255-58. No portal da ala norte do mosteiro de Basileia, veem-se os ressuscitados justamente ocupados em se vestirem para o Juízo [ver fig. 21.10].

29 J. Veth e S. Muller Fz., A. *Dürer's Niederländische Reise*, Berlim-Utrecht, 1918, 2 vol., v. I, p. 13.

30 Chastellain, op. cit., v. III, p. 414.

31 Chron. scand., v. I, p. 27.

32 Molinet, op. cit., v. V, p. 15.

33 Lefèvre, *Théâtre de Lille*, p. 54, in *Doutrepont*, p. 354.

34 Th. Godefroy, *Le Ceremonial françois*, Paris, 1649, p. 617.

35 J. B. Houwaert, *Declaratie van die triumphante Incompst van den... Prince van Oraingnien* etc.; edição de t'Antwerpen, Plantijn, 1579, p. 39.

36 A tese de Emile Mâle quanto à influência dos espetáculos teatrais na pintura pode basear-se nisso.

37 Ver P. Durrieu, *Gazette des beaux arts*, 1906, t. 35, p. 275.

38 Christine de Pisan, *Epitre d'Othéa à Hector*, Ms. 9392 de Jean Miélot, J. van den Gheyn (ed.), Bruxelas, 1913.

39 Id., ibid., pl. 5, 8, 24, 25, 26.

40 Van den Gheyn, *Epitre d'Othéa*, pl. 1 e 3; Michel, *Histoire de l'art*, IV, 2, p. 603; Michel Colombe, monumento tumular da catedral de Nantes, id., 616: a figura da Temperança no monumento tumular do cardeal de Amboise, na catedral de Rouen.

41 A esse respeito, ver o meu artigo "Uit de voorgeschiedeis van ons nationaal besef", in *Tien Studiën*, Haarlem, 1926, p. I [in *Verzamelde Werken*, v. II, p. 97 passim].

42 Chastellain, "Exposition sur vérité mal prise", in op. cit., v. VI, p. 249.

43 Id., "Le Livre de paix", in op. cit., v. VII, p. 375.

44 Id., "Advertissement au duc Charles", in op. cit., v. VII, pp. 304 ss.

45 Id., ibid., v. VII, pp. 237 ss.

46 Molinet, *Le Miroir de la mort*, fragmento in Chastellain, v. VI, p. 460.

47 Chastellain, op. cit., v. VII, p. 419.

48 Deschamps, op. cit., v. I, p. 170.

49 *Le Pastoralet*, vs. 501, 7240, 5763.

50 Quanto à mistura da pastoral com a política, ver Deschamps, v. III, p. 62, n. 344; p. 93, n. 359.

51 Molinet, *Chronique*, v. IV, p. 307.

52 In E. Langlois, *Le Roman de la Rose*, Soc. des anc. textes, 1914, I, p. 33.

53 *Recueil de Chansons* etc., Soc. des bibliophiles belges, III, p. 31.

54 *La Borderie*, op. cit., pp. 603, 632.

A puissant noble
et excellent prince
Jehan filz du Roy
de france duc de
berry et dauuer
gne. Conte de poitou. destampes. de
boulongne. et dauuergne. Lau
rens de premier fait Clerc et vostre
moins digne secretaire et serf de
bonne foy toute obeissance et subgec
tion deue. comme a mon trefredoub
te seigneur et bienfaitteur et ag
greablement receuoir le labeur de
mon estude et benignement excu
ser la petitece de mon engin au re
gard de la grant besoingne de vre
commandement Ja pieca entrepri
se et nouuellement finee. Cõbien
que par vostre especial mandemẽt
Jaye soubz la confiance de vostre
nature le benignite et en espoir de
vostre gracieux ayde et confort. en
treprins le dangereux et long tra
ueil de la translation dun tresexquis

22

O advento da nova forma

A relação entre o florescente humanismo e o espírito medieval que estava desaparecendo é bem menos simples do que tendemos a imaginar. Para nós, que enxergamos os dois complexos culturais nitidamente separados, parece que a recepção da juventude eterna da Antiguidade e a renúncia do aparato totalmente gasto da expressão do pensamento medieval devem ter sido uma revelação. Como se os espíritos mortalmente cansados da alegoria e do estilo *flamboyant* tivessem de repente compreendido: não, não isso, mas aquilo! Como se a harmonia dourada da Antiguidade clássica tivesse subitamente explodido diante de seus olhos como uma libertação, como se eles tivessem abraçado a Antiguidade com a alegria de quem encontrou a salvação.

Mas não foi esse o caso. Em meio ao jardim do pensamento medieval, entre o crescimento exuberante das sementes antigas, o classicismo desenvolveu-se gradualmente. No início, apenas como um elemento formal da imaginação. Só mais tarde ele iria se tornar um grande e novo estímulo; e o espírito e as formas de expressão que nós costumamos considerar antigos, medievais, também ainda não desapareceram.

Para poder enxergar bem tudo isso, seria útil observar, mais detalhadamente do que aqui, a chegada do Renascimento; não no contexto da Itália, mas no país que fora o solo mais fértil para tudo o que constituía a maravilhosa riqueza da verdadeira cultura medieval: a França. Ao analisar o *Quattrocento* italiano em seu glorioso contraste com a vida do final da Idade Média em qualquer outro lugar, ficamos com uma impressão geral de equilíbrio, alegria e liberdade, pura e sonora. O Renascimento é a reunião dessas características, as quais talvez possam ser vistas como a assinatura da nova época. Nesse ínterim, com aquela inevitável unilateralidade sem a qual não se forma nenhum juízo histórico, esqueceu-se que também na Itália do século XV a base sólida da vida cultural ainda continuava sendo

22.1 Laurent de Premierfait apresenta sua tradução francesa do *De casibus virorum illustrium* de Giovanni Boccaccio a João, duque de Berry. Miniatura flamenga de aproximadamente 1480.

genuinamente medieval, e até nas próprias mentes renascentistas os traços medievais estão sulcados muito mais fundo do que normalmente se acredita. Na nossa imaginação, o tom renascentista domina.

Contudo, se olharmos para o mundo franco-borguinhão do século XV, a impressão principal é a de um humor fundamentalmente sombrio, um esplendor bárbaro, formas bizarras e sobrecarregadas, fantasias desgastadas, todas as características do espírito da Idade Média nos seus últimos estertores. Nesse contexto, se esquece que, também aqui, a Renascença se aproximava vindo por todos os caminhos; mas ela ainda não domina, ainda não transformou o estado de espírito básico.

O que agora chama a atenção é que o novo chega *como forma exterior* antes de realmente se tornar um novo espírito.

As novas formas clássicas surgem em meio às antigas concepções e relações de vida. Para a introdução do humanismo não foi necessário mais do que um círculo de pessoas letradas que se esforçava, além do usual, em observar o latim puro e a sintaxe clássica. Um círculo como esse floresce por volta de 1400 na França; ele consiste em alguns religiosos e magistrados: Jean de Montreuil, cônego de Lille, e o secretário real, Nicolas de Clémanges, o famoso porta-voz da religiosidade reformada, Pierre e Gontier Col, Ambrosius de Miliis, também secretários reais, tal como o primeiro citado. Eles trocam belas e orgulhosas cartas humanistas, que nada devem aos produtos tardios do gênero: seja na generalidade vazia de pensamento, na afetação pesada, na sintaxe forçada e na expressão incerta, ou também no prazer das futilidades. Jean de Montreuil se aflige com a grafia de *orreolum* e *scedula*, com ou sem *h*, sobre o uso do *k* nas palavras latinas. "Se não vieres em meu socorro, caro mestre e irmão", ele escreve a Clémanges,[1] "todo o meu bom nome estará perdido e eu merecerei a morte. Dei-me conta de que na última carta enviada ao meu mestre e pai, o bispo de Cambrai, em vez do comparativo *propior* empreguei apressada e descuidadamente, como ocorre sempre com a pena, *proximior*! Peço que o corrijas, caso contrário nossos críticos hão de utilizá-lo para fazer panfletos difamatórios."[2] Percebe-se que essas cartas são exercícios literários eruditos destinados ao público. E verdadeiramente humanistas também são os ataques que ele faz a seu amigo Ambrósio, que havia acusado Cícero de contradição e colocado Ovídio acima de Virgílio.[3]

Numa das cartas, ele apresenta uma agradável descrição do convento de Charlieu, perto de Senlis, e é notável como, agora reproduzido de forma simples no estilo medieval, tudo o que se via ali, de

repente, ficou mais legível. Como os pardais compartilham a comida no refeitório, o que suscita a dúvida sobre se o rei havia instituído o benefício para os monges ou para os pássaros, e como um passarinho carriça se faz passar por abade, e como a mula do jardineiro pede ao escritor da carta que também não se esqueça dela em sua epístola; tudo é fresco e encantador, mas não especificamente humanista.[4] Não podemos esquecer que Jean de Montreuil e Gontier Col são os mesmos que conhecemos enquanto admiradores entusiastas do *Roman de la Rose*, e como membros do *Cours d'amours*, de 1401. Tudo isso não daria a entender o quão esse primeiro humanismo ainda era um elemento de vida externo? Na verdade, não passa de um efeito reforçado da erudição escolar medieval e diferencia-se pouco daquele reviver da latinidade clássica que Alcuino e os seus mostraram durante a época de Carlos Magno e que, mais tarde, aparece nas escolas francesas do século XII.

Apesar de esse primeiro humanismo francês ter florescido no pequeno círculo dos homens que o haviam criado, sem encontrar sucessores imediatos, já está ligado ao grande movimento intelectual internacional. Petrarca já é um modelo ilustre para Jean de Montreuil e os seus. Também Coluccio Salutati, o chanceler florentino que, depois de meados do século XIV, havia introduzido a nova retórica latina na linguagem dos documentos de Estado, é repetidamente citado por ele.[5] Na França, contudo, Petrarca ainda está envolto no espírito medieval, por assim dizer. Ele fora amigo pessoal de mentes que lideraram uma geração anterior: o poeta Philippe de Vitri, o filósofo e político Nicolau Oresme, que havia educado o delfim (Carlos V), e, ao que parece, também Philippe de Mézières conheceu Petrarca. Esses homens, embora o pensamento de Oresmes contivesse muitas coisas novas, de forma alguma eram humanistas. Se for verdade, como Paulin Paris supunha,[6] que a jovem Peronnelle d'Armentières de Machaut não estava tomada apenas pelo exemplo de Heloise na sua ânsia por um relacionamento amoroso poético, mas também pelo exemplo de Laura, então o *Le Voir-Dit* fornece um testemunho notável de como um trabalho, no qual podemos perceber sobretudo o advento de um pensamento moderno, ainda podia inspirar uma criação puramente medieval.

Aliás, em geral não tendemos a considerar Petrarca e Boccaccio exclusivamente do ponto de vista moderno? Nós os consideramos os primeiros dos inovadores, e com razão. Porém, seria injusto presumir que eles, enquanto primeiros humanistas, já não pertenciam

de verdade ao século XIV. Toda a obra deles, não importa quanto estivesse permeada por um sopro de renovação, se situa no centro da cultura de sua época. Além disso, no fim do período medieval, Petrarca e Boccaccio não eram primordialmente famosos fora da Itália por seus textos em língua vernácula, os quais os consagrariam como imortais, mas por suas obras em latim. Petrarca era para os seus contemporâneos, acima de tudo, um Erasmo *avant la lettre*, o escritor versátil e de bom gosto que redigia tratados sobre a moral e a vida, o grande escritor epistolar, o romântico da Antiguidade com seu *De viris illustribus* e seu *Rerum memoranduarum libri*. Os temas de que tratava ainda estavam completamente ligados ao pensamento medieval: *De contemptu mundi*, *De otio religiosorum*, *De vita solitaria*. Sua glorificação do heroísmo antigo está muito mais próxima da veneração dos nove *Preux*[7] do que se pode imaginar. Não é nada estranho que tenham existido relações entre Petrarca e Gerard Groote. Ou quando Jean de Varennes, o fanático de São Liéven,[8] invoca a autoridade de Petrarca para se defender das suspeitas de heresia[9] e toma emprestado de Petrarca o texto para uma nova prece: *Tota caeca christianitas* [Toda a cega cristandade]. Jean de Montreuil expressa o que Petrarca foi para o seu século com as palavras *devotissimus, catholicus ac celeberrimus philosophus moralis* [o mais devoto, católico e célebre filósofo moral].[10] Dionísio Cartuxo ainda podia emprestar de Petrarca um lamento sobre a perda do Santo Sepulcro, uma ideia verdadeiramente medieval; "Mas como o estilo de Francisco é retórico e difícil, prefiro citar o sentido em vez da forma de suas palavras".[11]

Petrarca havia dado um impulso especial aos exercícios literários clássicos dos primeiros humanistas franceses, citados acima, com seu comentário sarcástico de que não adiantava procurar poetas e retóricos fora da Itália. Os *bels esprits* franceses não aceitaram isso. Nicolas de Clémanges e Jean de Montreuil protestam ardorosamente contra tal afirmação.[12]

Num terreno mais limitado, Boccaccio tinha uma influência parecida com a de Petrarca. Ele não era venerado como o autor do *Decamerão*, mas como *le docteur de patience en adversité* [o doutor da paciência na adversidade], o escritor do *De casibus virorum illustrium* e *De claris mulieribus*. **[22.1 e 22.2]** Boccaccio, com essa curiosa coletânea de obras sobre a inconstância da sorte humana, havia se projetado como um tipo de *impresario* da Fortuna. E é assim que Chastellain compreende

e segue o "*messire* Jehan Bocace".[13] Ele dá o título de *Le Temple de Bocace* a um tratado bastante bizarro sobre o destino trágico de muitos indivíduos de sua época, no qual apela ao espírito do *noble historien* [nobre historiador] para consolar Margarida da Inglaterra em sua desgraça. A afirmação de que Boccaccio teria sido mal compreendido ou mesmo não compreendido pelos borguinhões demasiado medievais do século XV não tem cabimento. Eles apreendiam seu lado fortemente medieval, que corremos o risco de esquecer.

22.2 Miniatura *De claris mulieribus* (Sobre mulheres famosas) de Giovanni Boccaccio.

O que distinguia o humanismo que estava surgindo na França do congênere italiano não era tanto uma diferença de esforço ou de estado de espírito, mas sim de gosto e erudição. Seguir a Antiguidade não era uma tarefa tão fácil para os franceses quanto o fora para os italianos, nascidos sob o céu da Toscana ou à sombra do Coliseu. No entanto, os autores eruditos aos poucos dominaram com total habilidade o estilo das cartas latinas clássicas. Os autores seculares, contudo, ainda são inexperientes nos pontos sutis da mitologia e da história. Machaut, que não deve ser considerado um erudito e sim um poeta secular, apesar de sua dignidade espiritual, confunde os nomes dos sete sábios da maneira mais irremediável possível. Chastellain confunde Peleu com Pélias, La Marche o faz com Proteu e Perito. O poeta do *Le Pastoralet* fala de *le bon roy Scypion d'Afrique* [o bom rei Cipião da África], os autores do *Le Jouvencel* derivam *politique* de πολυς e uma suposta palavra grega *icos* [*gardien*] *"qui est à dire gardien de pluralité"*[14] [icos, guarda, o que quer dizer defensor da pluralidade].

Mas de vez em quando, em meio à sua forma medieval alegórica, a visão clássica dá o ar da graça. Um poeta como o da retorcida peça pastoril *Le Pastoralet*, numa descrição do deus Silvano e numa oração a Pã, por um instante deixa entrever o brilho do *Quattrocento*, para logo depois voltar ao traçado gasto de sua velha trilha.[15] Assim como Jan van Eyck, que às vezes coloca formas arquitetônicas clássicas em suas cenas puramente medievais, os escritores buscam incorporar traços clássicos, ainda que meramente formais e decorativos. Os cronistas experimentam a força desses elementos em

discursos sobre as questões de Estado e de guerra em *contiones*, no estilo de Lívio, ou mencionam sinais milagrosos, *prodigia*, porque Lívio também o fez.[16] Quanto mais desajeitada for a aplicação das formas clássicas, mais instrutivo será para estudarmos a transição da Idade Média para a Renascença. O bispo de Châlons, Jean Germain, tenta descrever a conferência de paz de Arras, em 1435, no estilo prementemente marcado dos romanos. Com construções sintáticas curtas e viva expressividade, ele parece ter se empenhado em obter um efeito à Tito Lívio; porém o que surge disso é uma caricatura da prosa antiga, tanto exagerada quanto ingênua, desenhada como as figurinhas de calendário de um breviário, mas falha no estilo.[17] A visão da Antiguidade ainda era extremamente bizarra. Por ocasião do funeral de Carlos, o Temerário, em Nancy, o jovem duque de Lorena, que derrotou Carlos, vem prestar homenagem a seu inimigo num traje de luto *à l'antique*, isto é, ele usa uma longa barba dourada até o cinto. Assim ele representa um dos nove *preux*, e comemora seu próprio triunfo. Disfarçado nesses trajes, ele reza por um quarto de hora.[18]

Para os espíritos da França por volta de 1400, os termos *rhétorique*, *orateur*, *poésie* convergiam com a ideia de Antiguidade. Eles significam essa perfeição invejável dos antigos, elaborada sobretudo de forma afetada. Todos esses poetas do século XV, e alguns até um pouco antes disso, quando deixam seu coração falar e realmente têm algo a dizer, compõem um poema fluente, simples, muitas vezes poderoso e às vezes terno. Mas quando pretendem que o poema seja especialmente belo, eles fazem uso da mitologia e de termos latinizantes pretensiosos, e chamam a si mesmos de *rhétoricien*. Christine de Pisan distingue expressamente um poema mitológico de seu trabalho habitual ao denominá-lo *balade pouétique*.[19] Quando Eustache Deschamps envia suas obras ao colega artista e admirador Chaucer, recai na mais intragável miscelânea semiclássica.

O Socrates plains de philosophie,	Ó Sócrates, pleno de filosofia,
Seneque en meurs et Anglux en pratique,	Sêneca em moral e inglês no comportamento.
Ovides grans en ta poeterie,	Ovídio, grande em tua poesia,
Bries en parler, saiges en rethorique	Breve no falar, sábio na retórica,
Aigles tres haulz, qui par ta théorique	Águia de voo alto, que por tua teoria
Enlumines le regne d'Eneas,	Iluminas o reino de Enéas,
L'Isle aux Geans, ceuls de Bruth, et qui as	A Ilha dos gigantes, e de Brut, em que

Semé les fleurs et planté le rosier,
Aux ignorans de la langue Pandras,[20]
Grant translateur, noble Geffroy Chaucier!

As flores semeaste e os roseirais plantaste,
Para os ignorantes da língua de Pândaro,
Grande tradutor, nobre Geoffrey Chaucer!

.....

A toy pour ce de la fontaine Helye
Requier avoir un buvraige autentique,
Dont la doys est du tout en ta baillie,
Pour rafrener d'elle ma soif ethique,
Qui en Gaule seray paralitique
Jusques a ce que tu m'abuveras.[21]

Por isso peço-te uma bebida autêntica
Da fonte de Hélicon,
Cujas canaletas de água estão em teu poder,
Para com ela saciar minha sede de ética,
Eu que na Gália estarei paralítico,
Até que me me dês de beber.

Esse é o começo do que em breve se desenvolverá até o surgimento daquela ridícula latinização da linguagem nobre francesa, que Villon e Rabelais haveriam de açoitar com sua ironia.[22] Esse estilo sempre reaparece na correspondência poética, nas dedicatórias e nas orações, em outras palavras, sempre que algo precisa ser excepcionalmente belo. Então temos Chastellain falando da *vostre très-humble et obéissante serve et ancelle, la ville de Gand* [de sua muito humilde e obediente escrava e serva, a cidade de Gent], *la viscérale intime douleur et tribulation* [a dor íntima e visceral e a aflição], La Marche a falar de *nostre francigène locution et langue vernacule* [nosso idioma francês e nossa língua vernácula], Molinet de *abreuvé de la doulce et melliflue liqueur procedant de la fontaine caballine* [embriagar-se com o doce e melífluo líquido que brota da fonte cabalina], *ce vertueux duc scipionique* [esse duque cipiônico virtuoso], *gens de muliebre courage* [gente de coragem feminina].[23]

Esses ideais de *rhétorique* refinada não são apenas ideais de pura expressão literária, mas são ao mesmo tempo ideais da mais elevada comunicação literária. Todo o humanismo é um jogo social, assim como o foi a poesia dos trovadores, uma forma de conversação, um anseio por uma forma de vida mais elevada. Mesmo a correspondência dos homens eruditos dos séculos XVI e XVII de modo algum nega esse fato. Nesse aspecto, agora a França equilibra-se entre a Itália e os Países Baixos. Na Itália, onde a língua e o pensamento haviam se afastado menos da Antiguidade verdadeira e pura, as formas humanísticas puderam ser absorvidas espontaneamente no desenvolvimento natural da vida popular mais elevada. A língua italiana mal foi violentada pelo teor um pouco maior de latinidade na expressão. O clube do espírito humanista associou-se muito bem aos costumes da sociedade. O humanista italiano representa o desenvolvimento gradual da

cultura popular italiana e, com isso, o primeiro tipo de homem moderno. Nos *pays* borguinhões, ao contrário, o espírito e a forma da vida em sociedade ainda eram tão medievais, que o anseio por uma expressão renovada e purificada apenas pôde se personificar, no início, em formas completamente antiquadas: as "câmaras dos retóricos". Como associações, elas são uma mera continuação da confraria medieval, e o espírito que nelas se expressa, até aquele momento, se renovou apenas no aspecto formal totalmente externo. A cultura moderna só será inaugurada com o humanismo bíblico de Erasmo. **[22.3]**

A França, excetuadas as regiões mais ao norte, não conhece o velho aparato das câmaras dos retóricos, mas os seus *nobles rhétoriciens*, apesar de mais pessoais, ainda não se parecem com os humanistas italianos. Eles ainda conservam muito do espírito e das formas medievais.

Quem são os representantes do novo na literatura francesa do século XV? Não os pomposos porta-vozes do ideal borguinhão intensamente drapeado, como Chastellain, La Marche e Molinet. Mas prestemos atenção, pois justamente esses, com a alegoria, também homenageiam a oratória e, com o estilo nobre, homenageiam o latinismo. Mas uma vez que conseguem se libertar de seu ideal de perfeição artística, e apenas compõem ou redigem o que lhes vem ao coração, eles se tornam legíveis e ao mesmo tempo já parecem mais modernos. A promessa do futuro não estava no classicismo, mas na ingenuidade. O anseio de latinizar e tornar clássico tem antes um efeito retardador, e não de estímulo. Os modernos eram os homens simples de espírito e forma, mesmo que justamente ainda seguissem os esquemas medievais. Trata-se de Villon, Coquillart, Henri Baude, Carlos de Orléans e do poeta do *L'Amant rendu cordelier.*

A admiração pelo estilo borguinhão pomposo não se limitava completamente ao terreno dos próprios duques. Jean Robertet (1420-90), que foi secretário de três duques de Bourbon e três reis franceses, via em Georges Chastellain, o flamengo-borguinhão, o máximo da arte poética nobre. Dessa admiração brotou uma correspondência literária que pode ilustrar o que acabou de ser afirmado. Para conhecer Chastellain, Robertet usa a intermediação de um certo Montferrant, que vivia em Bruges como tutor de um jovem Bourbon, educado na corte de seu tio, o duque da Borgonha. Ele enviou duas cartas destinadas a Chastellain, uma em latim e uma em francês, bem como um pomposo poema de louvor ao idoso cronista da corte e poeta. Quando este não reagiu de imediato à insistência de uma troca de

22.3 Hans Holbein, retrato de Erasmo.

correspondência literária, Montferrant arquitetou um encorajamento detalhado, seguindo a velha receita. *Les Douze Dames de Rhétorique* [As doze damas da retórica] apareceram para ele, chamadas *Science, Eloquence, Gravité de Sens, Profondité* etc. Diante dessa tentação, Chastellain cede e em torno das *Douze Dames de Rhétorique* agora estão organizadas as cartas dos três;[24] aliás, não demorou muito até Chastellain se cansar disso e encerrar a troca de correspondência.

Robertet usa o latinismo quase moderno em sua forma mais delicada. *J'ay esté en aucun temps en la case nostre en repos, durant une partie de la brumale froidure* [Fiquei algum tempo em repouso em nossa casa durante parte do enevoado frio], ou seja, trata-se de um resfriado.[25]

Igualmente tolos são os termos hiperbólicos com que ele expressa sua admiração. Ao finalmente receber a carta poética de Chastellain (que de fato era muito melhor do que a sua própria poesia), ele escreve a Montferrant:

Frappé en l'oeil d'une clarté terrible
Attaint au coeur d'éloquence incrédible,
A humain sens difficile à produire,
Tout offusquié de lumière incendible
Outre perçant de ray presqu'impossible
Sur obscur corps qui jamais ne peut luire,
Ravi, abstrait me trouve en mon déduire,
En extase corps gisant à la terre,
Foible esperit perplex à voye enquerre
Pour trouver lieu te oportune yssue
Du pas estroit ou je suis mis en serre,
Pris à la rets qu'amour vraye a tissue.

Atingido no olho por um brilho terrível,
Ferido no coração por uma eloquência inacreditável,
Difícil para uma mente humana produzir,
Totalmente obscurecido por uma luz incendiária,
Que penetra como um raio quase impossível
Num corpo obscuro, que nunca pode luzir,
tomado e absorto, encontro-me em meu prazer
Meu corpo que em êxtase jaz no chão,
Meu espírito fraco, perplexo, em busca dum caminho
Para encontrar um lugar e uma saída oportuna
Da situação complicada em que me meti,
Capturado na rede tecida pelo verdadeiro amor.

E prossegue em prosa: "Onde está o olho capaz de ver um objeto desses, o ouvido para ouvir o som prateado e o badalar dourado?". O que será que Montferrant, "amigo dos deuses imortais e favorito dos humanos, elevado peito ulissiano, cheio de eloquência melosa" diz sobre isso? "Não é um resplendor igual ao do carro de Febo?" Não é mais do que a lira de Orfeu, "a tuba de Anfion, a flauta de Mercúrio que fez Argos adormecer?" etc.[26]

Com essa exibição máxima da profunda humildade do autor, esses poetas mantêm o seu passo, seguindo fielmente as normas medievais. E não foram só eles; todos os seus contemporâneos ainda defendem essa forma. La Marche espera que haja algum uso para as suas *Mémoires* como uma das flores menores de uma coroa e compara sua obra com o ruminar de um cervo. Molinet pede a todos os *orateurs* que desbastem tudo o que há de supérfluo em seu trabalho. Commines tem esperança de que o arcebispo de Viena, para quem ele escreve seu texto, talvez o possa incluir numa obra latina.[27]

Na correspondência poética entre Robertet, Chastellain e Montferrant percebe-se que o dourado do novo classicismo estava ligado apenas a uma imagem verdadeiramente medieval. E agora, note-se que esse Robertet esteve "na Itália, sobre a qual o céu exerce uma influência que proporciona um falar rebuscado, e para onde se atrai

toda a suavidade dos elementos para criar harmonia".[28] Mas parece que ele não trouxe para casa muito dessa harmonia do *Quattrocento*. A excelência da Itália para esses espíritos consistia meramente em *aorné parler*, no cultivo puramente externo de um estilo artificial.

A única coisa que por um instante torna duvidosa essa impressão de algo antiquado mas belamente polido é um toque de ironia, que nesse desabafo exagerado às vezes é incontestável. Senhor Robertet, dizem as *Dames de Rhétorique* a Montferrant,[29]

> ele é um exemplo da arte de Cícero e de uma forma sutil de Terêncio... que como um favor sugou de nossos seios a substância mais íntima, que além da graça oferecida em suas próprias terras, pôs-se a caminho do país do bom gosto [ou seja, a Itália], para um novo reconforto, ali onde as crianças falam com as mães em cantigas matinais, desejam a escola e estão muito além da sua idade quanto à erudição.

Chastellain encerra a correspondência porque se cansou dela: o portão já esteve aberto o tempo suficiente para a *Dame Vanité* [Senhora Vaidade]; agora ele vai trancá-lo. "Robertet me aspergiu a partir de sua nuvem, de onde as pérolas, ali amadurecidas, fazem brilhar as minhas vestes; mas de que adianta isso ao meu corpo escuro sob elas, se as minhas roupas enganam àqueles que me veem?" E se Robertet mesmo assim continuar, ele há de jogar suas cartas no fogo, sem abri-las. Se ele falasse sem afetação, como deve ser entre amigos, então George não perderia sua afeição.

O fato de sob os trajes clássicos ainda habitar um espírito medieval é menos óbvio quando o humanista usa apenas o latim. Nesse caso, a noção imperfeita do espírito da Antiguidade não se revela no tratamento desajeitado; aqui o erudito pode imitar sem medo, e imitar com bastante eficácia. Um humanista como Robert Gaguin (1433-1501) nos parece quase tão moderno em suas cartas e orações quanto Erasmo – este último deve a Gaguin o início de sua fama, pois foi ele quem, no final do seu *Compêndio da história francesa*, o primeiro trabalho acadêmico de história da França (1495), inseriu uma carta de Erasmo, que assim viu um escrito seu impresso pela primeira vez.[30] Não é por conhecer tão pouco grego quanto Petrarca[31] que Gaguin se torna menos humanista. Ao mesmo tempo, também vemos nele a sobrevivência do velho espírito. Ele ainda dedica a sua eloquência latina aos antigos temas medievais, como a diatribe contra o casamento[32] ou o desprezo pela vida na corte, ou ao retraduzir para o latim o *Curial* de Alain Chartier. Ou então ele trata, desta vez num poema em francês,

do valor social dos Estados na forma muito utilizada do debate, em *Le Debat du Laboureur, du Prestre et du Gendarme*. Nos poemas franceses, Gaguin, que dominava perfeitamente o estilo latino, não se deixava levar de modo algum pelos embelezamentos retóricos; nenhuma forma latinizada, nenhuma formulação hiperbólica, nada de mitologia; como poeta francês, ele situa-se totalmente ao lado daqueles que, em sua forma medieval, conservam a naturalidade e, com isso, a legibilidade. A forma humanística ainda não vai muito além de um traje; cai-lhe bem, porém ele se move mais livremente sem esse manto. O Renascimento ainda pende solto no traje do espírito francês do século XV.

Na maior parte das vezes, estamos acostumados a tomar as expressões que soam pagãs como um critério infalível da chegada da Renascença. Mas qualquer estudioso da literatura medieval sabe que esse paganismo literário não está absolutamente limitado à esfera do Renascimento. Quando os humanistas chamam Deus de *princeps superum* [rei dos celestiais] e Maria de *genitrix tonantis* [a mãe do bramador], eles não estão cometendo sacrilégio. A mera transposição externa das figuras da fé cristã em denominações da mitologia pagã é muito antiga e significa pouco ou nada para o conteúdo do sentimento religioso. Já o Archipoeta do século XII rima a sua confissão espiritual sem nenhuma restrição:

Vita vetus displicet, mores placent novi;	A vida velha desagrada, novos hábitos agradam;
Homo videt faciem, sed cor patet Iovi.	O homem vê a face, mas o coração aponta para Júpiter.

Quando Deschamps fala de *Jupiter venu de Paradis* [vindo do Paraíso],[33] de forma nenhuma está dizendo uma blasfêmia, e nem Villon, quando ora para Nossa Senhora e a chama de *haulte Déesse* [elevada Deusa] na comovente balada composta para sua mãe.[34]

Uma certa coloração pagã também fazia parte do poema pastoril; ali se podia deixar aparecer os deuses sem preocupação. No *Le Pastoralet*, o convento dos celestinos em Paris chama-se "templo em meio ao bosque para orar aos deuses".[35] Tal paganismo inocente não condenaria ninguém. E além disso o poeta explica: "Apesar de ter falado em deuses pagãos para causar estranhamento a minha musa, os pastores e eu somos cristãos".[36] Da mesma forma, Molinet, ao deixar aparecer Marte e Minerva na visão de um sonho, empurra a responsabilidade para *Raison et Entendement*, que lhe disseram: "Não deves fazê-lo para te prender à crença de deuses e deusas, mas porque

Nosso Senhor apenas inspira seres humanos, como a ele agrada, e o faz várias vezes por diversas inspirações".[37]

A maior parte do paganismo literário que encontramos no Renascimento completamente desenvolvido não deve ser levada mais a sério do que essas expressões. Para o convencimento do novo espírito, é mais significativo quando se anuncia um conceito de apreciação da fé pagã como tal, particularmente no caso dos sacrifícios pagãos. Esse conceito também pode irromper naqueles que ainda têm as formas de pensamento firmemente enraizadas na Idade Média, como Chastellain.

Des dieux jadis les nations gentiles
Quirent l'amour par humbles sacrifices,
Lesquels, posé que ne fussent utiles,
Furent nientmoms rendables et fertiles
De maint grant fruit et de haulx bénéfices,
Monstrans par fait que d'amour les offices
Et d'honneur humble, impartis où qu'ils soient
Pour percer ciel et enfer suffisoient.[38]

Os povos pagãos de antes buscavam
O amor dos deuses por humildes sacrifícios,
Os quais, considerando que já não eram úteis,
Não obstante eram proveitosos e férteis
Por resultar vários grandes frutos e altos benefícios,
O que de fato mostra que os serviços do amor
E humilde veneração, venham de onde vierem,
Eram suficientes para penetrar no céu e no inferno.

O som da Renascença pode surgir de repente em meio à vida medieval. Num *pas d'armes* em Arras, 1446, Philippe de Ternant aparece sem trazer, como era costume, uma *bannerole de devocion*, uma faixa com uma expressão ou uma figura devota. "Algo que de maneira alguma aprovo", diz La Marche sobre essa infâmia. Mais infame ainda é o lema que Ternant porta: "Desejo que eu possa satisfazer todos os meus desejos e nunca mais ter um outro bem".[39] Podia ser o lema do libertino mais liberal do século XVI.

Os indivíduos não precisavam ir à literatura clássica para extrair esse paganismo verdadeiro. Eles podiam aprendê-lo de seu próprio tesouro medieval, do *Roman de la Rose*. O verdadeiro paganismo estava nas formas culturais eróticas. Ali, por séculos, Vênus e o Deus do Amor tiveram um esconderijo, no qual encontraram um pouco mais do que a mera veneração retórica. Jean de Meun encarna o grande pagão. Não a sua mistura de nomes de divindades da Antiguidade com os de Jesus e Maria, mas a sua mescla do louvor mais audacioso da luxúria terrena com a noção cristã de felicidade, que, desde o século XIII, foi a escola do paganismo para inúmeros leitores. Não havia blasfêmia maior do que os versos nos quais ele travestia as palavras do Gênese: "Então arrependeu-se o Senhor de ter criado o homem na

Terra", e invertendo o sentido põe as palavras na boca de Natureza, que, nos seus poemas, funcionava perfeitamente como uma demiurga; Natureza arrepende-se de ter feito o ser humano pois negligencia o seu mandamento da procriação:

Si m'aïst Diex li crucefis,	Que Deus, o crucificado, me ajude,
Moult me repens dont homme fis.[40]	Arrependo-me muito de o homem ter criado.

É espantoso o fato de a Igreja, que tão meticulosamente ficava atenta a pequenos desvios dogmáticos de natureza estritamente especulativa, e intervinha de modo tão veemente, ter permitido que os ensinamentos desse breviário proliferassem tão livremente nos espíritos da aristocracia.

A nova forma e o novo espírito não correspondem um ao outro. Assim como os pensamentos da época vindoura podiam se expressar nos trajes medievais, da mesma forma são ditos os pensamentos mais caracteristicamente medievais em métrica sáfica, com todo um cortejo de figuras mitológicas. O classicismo e o espírito moderno são duas coisas completamente diferentes. O classicismo literário é uma criança que já nasceu velha. O significado da Antiguidade para a renovação da *belle littérature* não foi muito maior do que o das flechas de Filocteto. Mas ocorre justamente o contrário com as belas-artes e o pensamento científico: para ambos, a pureza da imaginação e da expressão da Antiguidade, a sua vasta abrangência de interesse, o domínio da vida e compreensão do homem que tinham os antigos foram muito mais do que um cajado no qual se apoiar. Nas belas-artes, vencer o supérfluo, o exagerado, o distorcido, a careta e a curva do estilo *flamboyant* foi obra da Antiguidade. E no terreno intelectual, ela foi ainda mais imprescindível e mais fértil. Mas no campo literário, o classicismo foi mais um impedimento do que um pré-requisito para o desenvolvimento da simplicidade e da pureza.

Os poucos que adotam formas humanistas na França do século XV ainda não badalam os sinos anunciando o Renascimento. Pois o seu espírito, a sua orientação, ainda são medievais. O Renascimento chegará apenas quando o *tom da vida* mudar, quando a maré da mortal decadência da vida se inverter e um vento fresco e agradável começar a soprar; quando a consciência alegre amadurecer a ideia de que se pode recuperar toda aquela glória do mundo antigo, no qual o homem por tanto tempo se espelhou.

Notas

1 N. de Clémanges, *Opera*, Lydius (ed.), Lugd. Bat., 1613; Joh. de Monasteriolo, *Epistolae*, Martène &. Durand, Amplissima Collectio, II, col. 1310.
2 Montreuil, *Epistolae*, 69, c. 1447, ep. 15, c. 1338.
3 Id., Ep. 59, c. 1426, 58, c. 1423.
4 Id., Ep. 40, col. 1388, 1396.
5 Id., Ep. 59, 67, col. 1427, 1435.
6 *Le Livre du Voir-Dit*, p. XVIII.
7 Ver antes p. 71.
8 Ver antes p. 202.
9 Gerson, *Opera*, v. I, p. 922.
10 *Epistolae*, 38, col. 1385.
11 Dion. Cart., op. cit., t. XXXVII, p. 495.
12 Petrarca, *Opera*, Bazel (ed.), 1581, p. 847; Clémanges, *Opera*, Ep. 5, p. 24; J. de Monstr., Ep. 50, col. 1428.
13 Chastellain, op. cit., v. VII, pp. 75-143; ver v. V, pp. 38-40; v. VI, p. 80; v. VIII, p. 358; id., *Le Livre des trahisons*, p. 145.
14 Machaut, *Le Voir-Dit*, p. 230; Chastellain, op. cit., v. VI, p. 194; La Marche, op. cit., v. III, p. 166; *Le Pastoralet*, vs. 2806; *Le Jouvencel*, v. I, p. 16.
15 *Le Pastoralet*, vs. 541, 4612.
16 Chastellain, op. cit., v. III, pp. 173, 177, 359 etc.; Molinet, op. cit., v. II, p. 207.
17 J. Germain, *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae. Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourg*, III.
18 *Chronique scandaleuse*, v. II, p. 42.
19 Christine de Pisan, *Œuvres poétiques*, v. I, n. 90, p. 90.
20 Pândaro, como intermediário, desempenha um papel importante justamente na narrativa de Chaucer de Tróilo e Créssida; partindo disso, parece ter surgido o nome *ponder* = casamenteiro.
21 Deschamps, n. 285, II, p. 138.
22 Villon, Longnon (ed.), p. 15, h. 36-38; Rabelais, *Pantagruel*, 1.2, cap. 6.
23 Chastellain, op. cit., v. V, pp. 292 ss.; La Marche, "Parement et triumphe des dames", "Prologue"; Molinet, *Faictz et Dictz*, "Prologue"; id., *Chronique*, v. I, pp. 72, 10, 54.
24 Excertos por Kervyn de Lettenhove, *Œuvres de Chastellain*, v. VII, pp. 145-86; ver P. Durrieu, *Un Barbier de nom français à Bruges*, Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes rendus, 1917, pp. 542-58.
25 Chastellain, op. cit., v. VII, p. 146.
26 Id., ibid., p. 180.
27 La Marche, op. cit., v. I, pp. 15, 184-86; Molinet, op. cit., v. I, p. 14; v. III, p. 99; Chastellain, v. VI: "Exposition sur vérité mal prise"; v. VII, pp. 76, 29, 142, 422; Commines, v. I, p. 3; ver Doutrepont, p. 24.
28 Chastellain, op. cit., v. VII, p. 159.
29 Id., ibid.
30 R. Gaguini, Ep. et. Or., Thuasne (ed.), v. I, p. 126.
31 Id., ibid., v. I, p. 20.
32 Id., ibid., v. I, p. 178; v. II, p. 509.
33 Deschamps, op. cit., n. 63, v. I, p. 158.
34 Villon, *Testament*, vs. 899, Longnon (ed.), p. 58 [ed. bras. *Poesia*, trad. Sebastião Uchôa Leite, Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.]
35 *Le Pastoralet*, vs. 2094.
36 Id., ibid., vs. 30, p. 574.
37 Molinet, op. cit., v. V, p. 21.
38 Chastellain, *Le Dit de vérité*, v. VI, p. 221; ver id., *Exposition sur vérité mal prise*, pp. 297, 310.
39 La Marche, op. cit., v. II, p. 68.
40 *Roman de la Rose*, vs. 20 141.

Bibliografia

A bibliografia a seguir não consta da edição holandesa de 1997 que serviu de base à presente edição brasileira de O outono da Idade Média. *Nas notas do livro, Huizinga nem sempre foi preciso o suficiente para atender aos atuais critérios de citação bibliográfica. Para clássicos como* Les Amours *de Ronsard e* The tragical history of Doctor Faustus, *de Marlowe, ou de fontes como as* Paston Letters, *o autor limitou-se a indicações básicas, dada a ampla difusão dessas obras na cultura letrada corrente. Na impossibilidade de refazer item por item a pesquisa de fontes primárias e secundárias realizada pelo autor, recorreu-se sempre que possível à complementação em bancos de dados hoje disponíveis na web. Nesses casos, a complementação bibliográfica é indicada por colchetes.*

A

Acta Sanctorum. Bolland et al. (eds.). [Antuérpia: 1643-]

Anecdotes Historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Etienne de Bourbon. A. Lecoy de la Marche (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1877.

Antwerpen's Onze-Lieve-Vrouwe-Toren. Antuérpia: Stadsbestuur, 1927.

ACQUOY, J.G.R. *Het klooster van Windesheim en zijn invloed*, 3 v. Utrecht: 1875-1880.

AILLY, Pierre d'. "De reformatione", in Jean Gerson. *Opera omnia*, v. I. *Louis Ellies Dupin* (ed.). Antuérpia: 1706.

ALLEN, P. S. Opus epistolarum des Erasmi Roterodami, 12 v. Oxford: 1869-1933.

L'Amant rendu cordelier à l'observance d'amours, poème attribué à Martial d'Auvergne. A. de Montaiglon (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1881.

ARCQ, Douët d'. *Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles* VI, v. I. Paris: Société de l'Histoire de France, 1863.

ASBEEK, Melline d'. *La Mystique de Ruysbroeck l'Admirable, un écho du néoplatonisme au* XIV*e siècle*. Paris: 1930.

AUVERGNE, Martial d'. "Vigilles de Charles VII", in *Les Poésies de Martial de Paris, dit d'Auvergne*, 2 v. Paris: 1724.

B

BAISIEUX, Jakes de. "Des Trois chevaliers et del chainse", in *Trouvères belges du* XII*e au* XIV*e siècle*, I. Auguste Scheler (ed.). Bruxelas: 1876.

BARNARD, *The essential portions etc.*, ver UPTON.

BASIN, Thomas. *De rebus gestis Caroli* VII *et Lud.* XI *historiarum libri* XII, 4 v. Jules-Étienne Quicherat (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1855-59.

BAUDE, Henri. *Les Vers de maître Henri Baude, poète du* XV*e siècle*. Jules-Étienne Quicherat (ed.). Paris: 1856.

BAUMGARTEN, Hermann. *Geschichte Karls des V.* [Stuttgart: 1885-92].

BEATIS, Antonio de [1517]. *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*. L. Pastor (ed.). Friburgo: 1905.

Beatus Alanus redivivus, ver RUPE.

BECKER, Carl Heinrich. "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere", *Aufsätze Ernst Kuhn* 7, v. II, 1916.

BERTONI, Giulio. *L'Orlando furioso e la rinascenza a Ferrara*. Modena: 1919.

BEZOLD, Friedrich von. "Aus dem Briefwechsel der Markgräfin Isabella von Este-Gonzaga", *Archiv für Kulturgesch* VIII, 1910.

BOILEAU, Etienne. "Le Livre des métiers", in *Histoire générale de Paris*. De Lespinasse e Bonnardot (eds.). Paris: 1879.

BONAVENTURA, S. *Opera*, 15 v. A. C. Peltier (ed.). Paris: 1864-1871. Especialmente: In secundum librum sententiarum, In quartum librum sententiarum, Breviloquii pars II, De reductione artium ad theologiam.

_____. *Opera omnia*, 10 v. Patres Collegii a S. Bonaventura (eds.). Quaracchi: Collegii S. Bonaventura, 1882-1902.

BONET, Honoré. *L'Arbre des batailles*. Paris: Michel le Noir, 1515.

LA BORDERIE, Arthur. "Jean Meschinot, sa vie et ses œuvres, ses satires contre Louis XI ", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LVI, 1895.

BOUCICAUT. "Le Livre des faicts du mareschal de Boucicaut", in *Collection Complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, t. VI e VII. Petitot (ed.). Paris: 1819.

BOURQUELOT, "Chronique de Pierre le Prête", ver PRÊTE.

BREMEN, Adam van. *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*. [In Otloh de Saint-Emmeran. *Othloni monachi S. Emmerammi Opera omnia*. J. P. Migne, 1853.]

BRETTLE, S. *San Vicente Ferrer, und sein literarischer Nachlass*. Vorreform. Forschungen, t. X. Münster: 1924.

BRUCHET, Max. *Le Château de Ripaille*. Paris: 1907

BRUNEI, C. "Un plan de sennon de S. Vincent Ferrier", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXXXV, 1924.

BUEIL, Jean de. *Le Jouvencel*. C. Favre e L. Lecestre (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1887-89.

BURCKHARDT, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, v. II. Leipzig: 1908 [ed. bras.: *A cultura do Renascimento na Itália* [1860], trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991].

_____. *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Berlin e Stuttgart: 1905 [ed. bras.: *Reflexões sobre a história*, trad. Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1961].

BURDACH, Konrad. *Briefwechsel des Cola di Rienzo*. Berlim: Weidman, 1912.

_____. "Vom Mittelalter zur Reformation", in *Der Ackermann aus Böhmen*, v. III. Berlim: 1917.

BURTON, R. *The Anatomy of Melancholy*. Londres: 1886.

Opicinius de Canistris, ver SALOMON.

C

"De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium", ver LUTHER.

CARNAHAN, David. H (ed.). "The 'Ad Deum vadit' of Jean Gerson", *University of Illinois Studies in Language and Literature*, v. III, n. 1, fevereiro 1917.

CARTELLIERI, Otto. *Beiträge zur Geschichte der Herzöge von Burgund*. Heidelberg: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1914.

CARTUSIANUS, Dionysius [Dionísio Cartuxo]. *De vanitate mundi, Opera omnia, cura et labore monachorum sacr. ord. Cart.*, 41 v. Montreuil e Tournai, 1896-1913. Especialmente Vita Dionysii auct. Thod. Loer, Revelatio II, t. I; Dialogion de fide catholica, t. XVIII; De quotidiano baptismate Iacrimarum, De gravitate et enormitate peccati, t. XXIX; De munificentia et beneficiis Dei, t. XXXIV; De laudibus sanctae et individuae trinitatis per modum horarum, De passione dei salvatoris dialogus, Expositio hymni Audi benigne conditor, t. XXXV; De mutua cognitione, Contra vitia superstitionum quibus circa cultum veri Dei erratur, De modo agendi processiones etc., t. XXXVI; De vita et regimine principum, Directorium vitae nobilium, t. XXXVII; Inter Jesum et puerum dialogus, t. XXXVIII; De vitiis et virtutibus, t. XXXIX; De contemplatione, De quatuor hominum novissimis, De oratione, t. XLI.

Les Cent nouvelles nouvelles, 2 v. Thomas Wright (ed.). Bibliothèque Elzévirienne 14, 56. Paris: P. Jannet, 1857-58.

CHAMPION, Pierre. *François Villon, sa vie et son temps*. Paris: Champion, 1913.

_____. *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*. Paris: 1921.

_____. *Histoire Poétique du XVe siècle*. Paris: Champion, 1923.

Chansons Françaises du XVe siècle. Gaston Paris (ed.). Paris: Sociètè des Anciens Textes Français, 1875.

CHARTIER, Alain. *Œuvres*. A. Duchesne (ed.). Paris: 1617.

CHARTIER, Jean. *Histoire de Charles VII*. D. Godefroy (ed.). Paris: 1661.

CHASTELLAIN, Georges. *Œuvres*, 8 v. Kervyn de Lettenhove (ed.). Bruxelas: 1863-66. Especialmente Chronique, v. I-V; Le miroir des nobles hommes en France, Le dit de vérité, Exposition sur vérité mal prise, La mort du roy Charles VII, v. VI; L'entré du roy Loys en nouveau règne, Advertissement au duc Charles, Le livre de la paix, Recollection des merveilles, La temple de Bocace, Le douze dames de rhétorique, Le lyon rampant, Les hauts faits du duc de Bourgogne, La mort du duc Philippe, v. VII; Carta do conde Chimay a Chastellain [Response envoyée par monseigneur le comte de Chimay au dessusdit messire George], v. VIII.

CHESNE, André du. *Histoire de la maison de Chastillon sur Marne*. Paris: 1621.

CHRYSOSTOMUS, Johannes. "Sobre as mulheres e a beleza", in *Opera*. B. de Montfaucon (ed.). Paris, 1735, t. XII.

Chronique du religieux de Saint Denis, ver *Saint Denis*.

CLÉMANGES, Nicolas de. "De novis festivitatibus non instituendis", in *Opera*. Lydius (ed.). Leiden: 1613.

_____. "Epistolae", in *Opera*. Lydius (ed.). Leiden: 1613.

_____. *Opera*. Lydius (ed.). Leiden: 1613.

CLERCQ, Jacques du. *Mémoires (1448-1467)*, 4 v. Reiffenberg (ed.). Bruxelas: 1823.

CLIMACUS, Johannes. *Scala Paradisi*. Raderus (ed.). Paris: 1633.

CLUNY, Odo van. "*Collationum* Libri Tres", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CXXXIII. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

COHEN, Gustave. *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour la mystère de la passion joué à Mons en 1501*. Faculté des Lettres de Strasbourg, 1925.

COKE, John. *Le Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre*, suivi de The debate between the heralds of England and France. L. Pannier e P. Meyer (eds.). Paris: Firmin Didot, 1877.

COMMINES, Philippe de. *Mémoires*, 2 v. B. de Mandrot (ed.). Collection de Textes pour Servir à l'Enseignement de l'Histoire. Paris: Picard et fils, 1901-03.

CONNOLLY, James L. "John Gerson Reformer and Mystic", in *Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philosophie de l'Université de Louvain*, 2ª série, fasc. 12, 1928.

"Contra philargyriam", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CXLV. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

COOPLAND, C. W. "The three of battles and some of its sources", *Tijdschrift voor rechtsgeschiedenis*, v. V, Leiden, 1923.

COQUILLART. "Les Droits nouveaux", in *Œuvres de Coquillart*, v. I. D'Héricault (ed.). Bibliothèque Elzévirienne. Paris: P. Jannet, 1857.

_____. *Œuvres de Coquillart*. D'Héricault (ed.). Bibliothèque Elzévirienne. Paris: P. Jannet, 1857.

COULTON, G.G. *Art and the Reformation*. Oxford: 1925.

COVILLE, Alfred. *Gontier et Pierre Col et l'Humanisme en France au temps de Charles VI*. Paris: Droz, 1934.

_____. *Jean Petit. La question du tyrannicide au commencement du XVe siècle*. Paris: Picard, 1932.

_____. "Le Véritable texte de la justification du duc de Bourgogne par Jean Petit (8 mars 1408)", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXXII, 1911, pp. 57-91.

Chronique du Religieux de Saint Denis, 6 v. L. Bellaguet (ed.). Collection des Documents Inédits sur l'Histoire de France. Paris: Crapelet, 1839-52.

Chronique scandaleuse, ver ROYE.

D

DAMINIANI, Petrus (São Pedro Damião). "Opera omnia", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CXLIV e CXLV. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

DANIEL, H.L. *Thesaurus hymnologicus*. Leipzig: 1841-56.

Le Débat des hérauts d'armes etc, ver COKE.

DENIFLE, H. *La désolation des églises de France*. Paris: 1897-99.

DENIFLE, Henri e Émile Chatelain. *Chartularium Universitatis Parisiensis*, 4 v. [Paris: 1889-97].

DESCHAMPS, Eustache. *Œuvres Complètes*, 11 v. Queux de Saint Hilaire e G. Raynaud (eds.). Paris: Societé des Anciens Textes Français, 1878-1903.

_____. "Le Miroir de mariage", in *Œuvres completes*, v. 9. Queux de Saint Hilaire e G. Raynaud (eds.). Paris: Societé des Anciens Textes Français, 1878-1903.

DIDRON, Adolphe Napoleón. *Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu*. Paris: Imprimerie Royal, 1843.

DIXMUDE, Jan van. *Cronike*. Lambin (ed.). Ypres: 1839.

DÖRING-HIRSCH, E. *Tod und Jenseits im Spätmittelalter, Studien zur Geschichte der Wirtschaft und Geisteskultur*. R. Häpke (ed.). Berlim: 1927.

DOUTREPONT, G. *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Paris: Champion, 1909.

_____. "Ordonnance du banquet de Lille", in *Notices et extraits des manuscrites de la Bibliothèque Nationale*, t. XLI, [*Bibliothèque de l'École de Chartes*, LXXXIV] 1923.

DURRIEU, Paul. *Les Très riches heures de Jean de France, duc de Berry (Heures de Chantilly)*. Paris: 1904.

_____. "Les 'Belles heures' du duc de Berry", *Gazette des beaux arts*, t. 35, 1906, pp. 265-292.

_____. "Un Barbier de nom français à Bruges", in *Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes rendus*. Paris: 1917.

E

ECKHART, Meister. "Predigten", in *Deutsche Mystiker der XIV Jahrhunderts*, v. II. Franz Pfeiffer (ed.). Leipzig: 1857.

EEKHOF, Albert. *De questierders van den aflaat in de Noordelijke Nederlanden*. Haia: 1909.

EHINGEN, Georg von. *Des schwäbischen Ritters Georg von Ehingen Reisen nach der Ritterschaft*. Stuttgart: Bibliothek des Litterarischen Vereins, 1842.

EMERSON. *Nature*. Routledge: 1881.

ERASMUS, Desiderius. *Ratio seu methodus compendio perveniendi ad veram theologiam*. Bazel: 1520.

_____. "Exequiae Seraphicae", in Colloquia. Elzev (ed.). Amsterdam: 1636.

ERBEN, W. "Kriegsgeschichte des Mittelalters", *Historische Zeitschrift* XVI, 1929.

ERDMANNSDÖRFFER, Bernhard. *Deutsche Geschichte vom Westfälischen frieden bis zum regierungsantritt Friedrich's des Grossen 1648-1740*, 2 v. [Berlim: 1892-93].

ERMINI, Giuseppe. "I trattati della guerra e della pace di G. da Legnano", in *Studi e Memorie per la Storia dell' Università di Bologna*, t. VIII. Bolonha: 1924.

ESCOUCHY, Mathieu d'. *Chronique*, 3 v. G. du Fresne de Beaucourt (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1863-64.

"Estatutos da ordem" ["Statuten der orde"], in Luc d'Achéry. *Spicilegium, sive Collectio veterum aliquot scriptorum qui in Galliae bibliothecis, maxime Benedictinorum, latuerunt*, v. III. [Paris: 1655-1677].

ESTIENNE, Henri. *Apologie pour Hérodote*, 2 v. Ristelhuber (ed.). Paris: Lisieux, 1879.

F

FACIUS, Bartolomaeus. *Liber de viris illustribus*. L. Mehus (ed.). Florença: 1745.

FARRAND, Livingston. *The Basis of American History: 1500-1900*. Albert B. Hart (ed.). The American nation, A history, v. II. Nova York e Londres: Harper and Brothers, 1904.

FENIN, Pierre de. *Mémoires*. Michaud e Poujoulat (eds.). *Nouvelle collection des mémoires pour servir a l'histoire de France*, 1ª série, t. II. [Paris: 1853, pp. 570-628].

FILLASTRE, Guillaume. *Le Premier et le second volume de la toison d'or*. Paris: Franc. Regnault, 1515-16.

Les fortunes et adversitez etc., ver REGNIER.

FRANC, Martin le. "Le Champion des dames" apud Félix Bourquelot. "Les Vaudois du quinzième siècle", pp. 84-88, *Bibliothèque de L'École des Chartes* (2a série, III), VIII, 1847, pp. 81-109.

FRANZ, A. *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, 2 v. Freiburg: 1909.

FREDERICQ, P. *Codex documentorum sacratissimarum Indulgentiarum Neerlandicarum*. Rijks Geschiedkundige Publicatiën, n. 21. Haia: 1922.

FRIEDLÄNDER, Max. J. *Die Altniederländische Malerei*, 14 v. Berlin: 1924-37.

_____. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, v. XVII, 1896.

FRIEDRICH, W. *Der lateinische Hintergrund zu Maerlants Disputatie*. Leipzig: 1934.

FROISSART, Jean. *Chroniques*, 11 v. S. Luce e G. Raynaud (eds.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1869-99.

_____. *Chroniques*, 29 v. Kervyn de Lettenhove (ed.). Bruxelas: 1867-77.

_____. *Poésies*, 3 v. A. Scheler (ed.). Bruxelas: Académie Royale de Belgique: 1870-72.

FUETER, Eduard. *Geschichte des europäischen Staatensystems 1492-1559*. [Berlim e Munique: 1919].

G

GAGUINI, Roberti [Robert Gaguin]. *Epistolae et orationes*, 2 v. Louis Thuasne (ed.). Paris: 1903.

_____. *Gaguini compendium super Francorum gestis*. Paris: 1500.

_____. "De validorum mendicantium astucia", in *Epistolae et orationes*, v. II. Louis Thuasne, (ed.). Paris: 1903.

GERMAIN, Jean. "Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae", in *Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*,

v. II. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges. 1876.

GERSON, Jean. *Ioannis Gersonis opera omnia*, 5 v. L. Ellies du Pin (ed.). Hagae Comitis, 1728. Especialmente v. I, De examinatione doctrinarum, De probatione spirituum, De distinctione vera visionum a falsis, Ep. contra libellum Joh. de Schonhavia, Ep. contra defensionem Joh. de Schonhavia, Contra vanam curiositatem, De libris caute legendis, De consolatione theologiae, Contra superstitionem praesertim Innocentum, De erroribus circa artem magicam, Compendium theologiae, De decem praeceptis, De praeceptis decalogi, De susceptione humanitatis Christi, De falsis prophetis, Epistola... super tertia parte libri Joannis Ruysbroeck De ornatu nupt. spir., Petri de Alliaco Tractatus I adversus cancellarium Parisiensem; v. II, De nuptiis Christi et ecclesiae, Quaedam argumentatio adversus eos qui publice volunt dogmatizare etc., Contra impugnantes ordinem Carthusiensium, De reform. Laicorum; v. III, Liber de vita spirituali animae, Regulae morales, De passionibus animae, Centilogium de impulsibus, Contra foedam tentationem blasphemiae, De parvulis ad Christum trahendis, Expostulatio adversus corruptionem juventutis per lascivas imagines et alia hujusmodi, Discours de l'excellence de virginité, Oratio ad bonum angelum suum, De monte contemplationis, De vita imitativa, Considérations sur Saint Joseph, De triplici theologia, Considérations sur le peché de blasphème, Contra gulam sermo, Sermo contra luxuriam, Sermo de nativitate Domini, Sermo de natalitate beatae Mariae Virginis, Sermo III em die Sancti Ludovici, De Angelis, Sermo III de defunctis, Sermo de S. Nicolao, Adversus lascivas imagines; v. IV, Meditatio super septimo psalmo poenitentiali, Tractatus II super Magnificat, Querelela nomine Universitatis, Sermo coram rege Franciae, Oratio ad regem Franciae, Josephina.

_____. "Traictié Maistre Jehan Gerson contre le Roumant de la Rose". E. Langlois (ed.), *Romania*, t. 45, 1918.

_____. "Joannis de Varennis Responsiones ad capita accusationum", ver VARENNES.

GILSON, Etienne. *Les Idées et les letres*. Série Essais d'Art et de Philosophie. Paris: J. Vrin, 1932.

_____. *Le Thomisme*. [Paris: Vrin, 1922.]

GODEFROY, Th. *Le Cérémonial françois*, 2 v. Paris: 1649.

GORCE, M. M. *Saint Vincent Ferrier*. Paris: 1924.

Les Grandes chroniques de France, 6 v. Paulin Paris (ed.). Paris: 1836-38.

"Le Grand garde derrière", in W. G. C. Bijvanck. *Un poète inconnu de la société de François Villon*. Paris: Champion, 1891.

GRAVES, F. M. "Deux inventaires de la Maison d'Orléans ", *Bibliothèque du XVe Siècle n. 31*, 1926.

GRÖBER, Gustav. *Grundriss der Romanischen Philologie*. Estrasburgo: 1886-88.

GROTEFEND, H. "Chronologisches", *Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts und Altertumsvereine*, 67, Berlim, 1919.

H

HALGOUËT, Hervé du. "Droits Honorifiques et prééminences dans les églises en Bretagne", in *Memoires de la Societé d'Histoire et d'Archeologie de Bretagne*, v. IV. Paris: 1923, pp. 31-87.

HAUCK. *Kirchengeschichte Deutschlands*, v. IV. [Leipzig: J. C. Heinrichs, 1902].

HEFELE, K. *Der heilige Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien*. Freiburg: Herder, 1912.

HINTZEN, J. D. *De Kruistochtplannen van Philips den Goede*. Rotterdam: 1918.

HOEPFFNER, E. "Flage- und Antwortspiele in der Französischen Literatur des 14 Jahrhunderts", *Zeitschrift fürRomanische Philologie*, v. XXXIII, 1909.

HOSPINIANUS, Rodolphus. *De templis, hoc est de origine, progressu, usu et abusu templorum, etc.*, 2ª ed. Zurique: 1603.

HOUWAERT, J. B. *Declaratie van die triumphante Incompst van den Prince van Oraingnien etc.* Antuérpia: Plantijn, 1579.

HUET, G. "Notes d'histoire littéraire III", *Le Moyen-âge*, v. XX, Paris, 1918.

HUIZINGA, Johan. "Bernard Shaw's Heilige", in *Tien Studiën*. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1926, pp. 249-288; republicado em *Verzamelde Werken*, v. III. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1949.

_____. "Onnoozele kinderen als ongeluksdag", in *Tien Studiën*. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1926; republicado em *Verzamelde Werken*, v. IV. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1949.

_____. "La Physionomie morale de Philippe le Bon", *Annales de Bourgogne*, 1932; republicado em *Verzamelde Werken*, v. II. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1948.

_____. *Rechtsbronnen van Haarlem*. [Haia: 1911].

_____. *Tien Studiën*. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1926

_____. "Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef", in *Tien Studien*. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon, 1926; republicado em *Verzamelde Werken*, v. II. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1948.

_____. *Verzamelde Werken*, 9 v. Haarlem: H. D. Tjeenk Willink, 1948-1953.

I

INNOCENTIUS III [Lotário di Segni]. "De contemptus mundi sive de miseria conditionis humanae", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CCXVII. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

J

JAMES, W. *The Varieties of Religious Experience*. Londres: 1903.

JAURÈS, Jean. *Histoire Socialiste de la Révolution française*. Paris: J. Houff.

JENKINSON, H. "The Jewels lost in the Wash", *History*, VIII, 1923.

JORGA, N. *Philippe de Mézières et la croisade au XIVe siècle*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, fasc. 110. Paris: 1896.

_____. "Le Songe du vieil pelerin", in *Philippe de Mézières et la croisade au XIVe siècle*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, fasc. 110. Paris: 1896.

JOSTES, Franz. *Meister Eckhart und seine Jünger*. Collectanea Friburgensia, IV. Freiburg: 1895.

JOUFFROY, Jean. "De Philippo duce oratio", in *Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. III. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.

Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-1449. A. Tuetey (ed.). Publications de la Société d'Histoire de Paris, doc. n. III. Paris: 1881.

Journal de Jean de Roye, ver ROYE.

Le Jouvencel, ver BUEIL.

K

KECHNIE, W. Sharp Mac. *Magna Carta. A Commentary on the Great Charter of King John*. [Glasgow: 1905].

KEMPIS, Thomas a. "Sermones ad novitios, n. 28", in *Opera omnia*, t. VI. M. J. Pohl (ed.). Freiburg: 1902-10.

_____. "Soliloquium animae", in *Opera omnia*, t. VI. M. J. Pohl (ed.). Freiburg: 1902-10.

_____. *Opera omnia*, 7 v. M. J. Pohl (ed.). Freiburg: 1902-10.

KLEINCLAUSZ, A. "Un Atelier de sculpture au XVe siècle", *Gazette des beaux arts*, t. 29, 1903.

_____. "L'Art funéraire de la Bourgogne au moyen âge", *Gazette des beaux arts*, t. 27, 1902.

KROGH-TONNING, K. *Der letzte Scholastiker, Eine Apologie*. Freiburg: 1904.

KURTH, Betty. "Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournay und der Burgundische Hof", *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses*, n. 34, 1917.

L

LABORDE, L. de. *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle*, 3 v. Paris: 1849-1853.

_____. "Inventaire de Charles le Téméraire", in *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle*, 2ª parte, t. II. Paris: 1851.

LABORDE, A. de. "Origine de la représentation de la Mort chevauchant un bœuf", in *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes-rendus*, v. 67, n.5, 1923, pp. 100-116.

LALAING, Jacques. "Le Livre des faits du bon chevalier messire Jacques de Lalaing", in G. Chastellain. *Œuvres*, t. VIII. Kervyn Lettenhove (ed.). Bruxelas: 1866.

LANDRY, De la Tour. *Le Livre du chevalier De la Tour Landry*. Anatole de Montaiglon (ed.). Bibliothèque Elzévirienne. Paris: 1854.

LANGLOIS, Ernest. "Anciens Proverbes français", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LX, 1899, pp. 569-601.

LANNOY, Ghillebert de. *Œuvres*. Ch. Potvin (ed.). Louvain: 1878.

LAVISSE, Ernest. *Histoire de France*, v. IV. Paris: 1902.

LEGRIS, Estienne. "Répertoir du roman de la rose", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LX, 1899.

Leo von Rozmitals Reise. Schmeller (ed.). Bibliothek des Literarischen Vereins zu Stuttgart, v. VII. Stuttgart: 1844.

"Liber Karoleidos", in *Chroniques Relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. III. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.

LINCY, Leroux de. *Livre des légendes*. [Paris: 1836].

_____. *Le Livre des proverbes français*, 2 v. Paris: 1859.

_____. "Tentative de rapt etc. en 1405", *Bibliothéque de l'École des Chartes*, 2ª série, III, 1846.

Le Livre des cent ballades [poème du XIVe siècle composé par Jean de Seneschal, avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le Jeune et de Jean de Crésecque]. G. Raynaud (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1905.

"Le Livre des faits du bon chevalier", ver LALAING.

"Le Livre des faicts du mareschal de Boucicaut", ver BOUCICAUT.

"Le Livre des trahisons", in *Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. II. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.

LONGUYON, Jacques de. "Voeux du paon", *Histoire Littéraire de France*, v. XXXVI, Paris, 1927.

LOTH, J. "L'épée de Tristan", in *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes-rendus*, 1923.

Louis XI, Lettres de. Vaesen, Charavay e Mandrot (eds.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1883-1909.

LUCE, S. *La France pendant la guerre des cent ans*. Paris: 1890.

LUQUET, G. H. "Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien", *Revue archéologique*, t. XIX, 1924.

LUTHER, D. Martin. "De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium", in *Werke, Kritische Gesammtausgabe*, v. 6. Edição Weimar, 1883, pp. 497-573.

M

MACHAUT, Guillaume de. *Le Livre du Voir-Dit*. Paulin Paris (ed.). Société des Bibliophiles François, 1875.

_____. *Œuvres*, 2 v. E. Hoepffner (ed.). Société des Anciens Textes Français, 1908-11.

_____. "Remède de fortune", in *Œuvres*. E. Hoepffner (ed.). Société des Anciens Textes Français, 1908-11.

MAILLARD, Olivier. *Sermones dominicales, etc*. Paris: Jean Petit, 1515.

MÂLE, Emile. *L'Art religieux à la fin du Moyen-âge*. Paris: 1908.

MAN, D. de. "Vervolgingen enz.", *Bijdragen voor Vaderl Geschiedenis en Oudheidk.*, 6e reeks, v. IV.

MANGEART, J. *Catalogue des manuscrites de la bibliothèque de Valenciennes*. Paris: 1860.

MANUEL, Juan. "El libro del cavallero del escudero", in Gräfenberg (ed.). *Romanische Forschungen*, v. VII, 1893.

MARCHE, Olivier de la. "L'Éstat de la maison du duc Charles de Bourgogne", in *Mémoires*, t. IV. Beaune e d'Arbaumont (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1883-88.

_____. *Mémoires*, 4 v. Beaune e d'Arbaumont (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1883-88.

_____. *Le Parement et triumphe des dames*. Paris: Michel le Noir, 1520.

MARLOWE, Christopher. *The Tragical History of Doctor Faustus* [ed. bras., *A história trágica do Doutor Fausto*, trad. e notas A. de Oliveira Cabral. São Paulo, Hedra: 2006].

MARETT, Robert Ranulph. *The Threshold of Religion*. [Londres: 1909].

MASSELIN, Jehan. *Journal des Etats Généraux de France tenus à Tours en 1484*. A. Bernier (ed.). Paris: Imprimerie Royale, 1835.

"Mémoires de Pierre Salmon dit le Fruictier", ver SALMON.

MENOT, Michel. "Sermones", in Pierre Champion. *François Villon, sa vie et son temps*, v. I. Paris: Champion, 1913.

MEYER, P. "Les Neuf preux", *Bulletin de la Société des Anciens Textes Français*, 1883.

MICHAULT, Pierre. *Pas de la Mort*. Jules Petit (ed.). Bruxelas: Société des Bibliophiles de Belgique, 1869.

MICHEL, André. *Histoire de l'art*, v. III e IV. Paris: 1907.

MIGNE, Jean-Paul (ed.). *Patrologia Latina*, 221 v. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

_____. *Patrologia Graeca*. [Paris: Imprimerie Catholique, 1856-61, 81 v.].

MIROT, L. *Les d'Orgemont, leur origine, leur fortune*. Paris: Champion, 1913.

MOLINET, Jean. *Chronique*, 5 v. A. Buchon (ed.). Collection des Chroniques Nationales Françaises. Paris: 1827-28.

_____. *Les Faictz et Dictz de messire Jean Molinet*. Paris: Jean Petit, 1537.

_____. "Le Miroir de la mort", apud Georges Chastellain. *Œuvres*, v. VI. Kervyn de Lettenhove (ed.). Bruxelas: 1863-66.

MOLINIER, A. *Les Sources de l'histoire de France, des origines aux guerres d'Italie* [1494], 6 v. Paris: 1901-6.

MOLL, W. *Kerkgeschiedenis van Nederland vóór de hervorming*, 5 partes. Utrecht: 1864-69.

_____. *Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in vijftien eeuw*, 2 v. Amsterdam: 1854.

_____. "65 nutte artikelen van der passien ons Heren", in *Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in vijftien eeuw*, v. II. Amsterdam: 1854.

MONSTRELET, Enguerrand de. *Chroniques*, 6 v. Douët d'Arcq (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1857-63.

MONTREUIL, Jean de. [Joh. Monasteriolo]. "Epistolae Selectae", in *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium, Amplissima Collectio*, t. II. Martène & Durand (eds.). Paris: 1724.

_____. "Epistolae Selectae, LXXV e LXXVI: Ambrosii de Miliis ad Gonherum", in *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium, Amplissima Collectio*, t. II. Martène & Durand (eds.). Paris: 1724, pp. 1456-65.

Monuments du procès de la canonisation du bienheureux Charles de Blois, duc de Bretagne. S. Brieuc: 1921.

MORLANENSIS, Bernardi. "De contemptu mundi", in Thomas Wright (ed.). *The Anglo-Latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century*, 2 v. Rerum Britannicarum medii aevi scriptores. Londres: 1872.

MOSCHUS, Johannes. "Pratum spirituale", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Graeca*, t. LXXXVII. [Paris: Imprimerie Catholique, 1856-61, pp. 2851-3112].

MOUGEL, D. A. *Denys le chartreux, sa vie etc.* Montreuil: 1896.

MÜNTZ, Eugéne. *Les Arts à la cour des papes*. Paris: 1878.

N

"Nouvelles envoyees de la conté de Ferette par ceulx qui en sont esté prendre la possession pour monseigneur de Bourgogne", in *Mélanges de philologie et d'histoire offerts à M. Antoine Thomas*. Droz, E. (ed.). Paris: 1927.

O

Oliverii Maillardi sermones dominicales, ver MAILLARD.

Œuvres du roi René, ver RENÉ.

Opus quadragesimale Sancti Vincentii, 1482. In: Catalalogus van de incunabelen in de Athenaeum-Bibliotheek te Deventer, n. 274, 1917.

Ordonnances des rois de France. Paris: 1723-77.

ORLÉANS, Charles d'. *Poésies complètes*, 2 v. Paris: 1874.

OULMONT, Ch. *Le Verger, le Temple et la Cellule, Essai sur la sensualité dans les œuvres de mystique religieuse*. Paris: 1912.

P

Paston Letters. [Londres: Oxford University Press, 1983].

PARIS, Geffroy de. "Chronique", in *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, v. XXII. Wailly e Delisle (eds.). [Paris: 1738].

"Le Pastoralet", in *Chroniques Relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. II, Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.

PAULI, Theodoricus. "De rebus actis sub ducibus Burgundiae compendium", in *Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne*, v. III. Kervyn de Lettenhove (ed.). Collection des Chroniques Belges, 1876.

PETIT-DUTAILLIS, Charles. "Charles VII, Louis XI et les premières années de Charles VIII (1422-92)", in Ernest Lavisse. *Histoire de France*, v. IV. Paris: 1902.

_____. *Documents Nouveaux sur les moeurs populaires et le droit de vengeance dans les Pays-Bas au XVe siècle*. Bibliothèque du XVe Siècle. Paris: Champion, 1908.

PETRARCA. *Opera*. Basel: 1581.

PIAGET, A. "La Cour amoureuse dite de Charles VI", *Romania*, v. XX, 1891.

_____. *Études Romanes dédiées à Gaston Paris*. Paris: 1981.

_____. "Le Livre Messire Geoffroy de Charny", *Romania*, v. XXVI, 1897.

_____. "Oton de Granson et ses poésies", *Romania*, v. XIX, 1890.

PINET, Marie-Josèphe. *Christine de Pisan, 1364-1430: Étude biographique et littéraire*. Paris: Champion, 1927.

PIO II. *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*. [Roma: 1584].

PISAN, Christine de. "Le Débat des deux amants", in *Œuvres poétiques*, v. II. M. Roy (ed.). Paris: Societé des Anciens Textes Français, 1886-96.

_____. "Le Dit de la rose", in *Œuvres poétiques*, v. II. M. Roy (ed.). Paris: Societé des Anciens Textes Français, 1886-96.

_____. "L'Epistre au dieu d'amours", in *Œuvres poétiques*, v. II. M. Roy (ed.). Paris: Societé des Anciens Textes Français, 1886-96.

_____. *Epitre d'Othéa à Hector*, Manuscrito 9392, de Jean Miélot. J. van den Gheyn (ed.). Bruxelas: 1913.

_____. "Le Livre des trois jugements", in *Œuvres poétiques*, v. II. M. Roy (ed.). Paris: Societé des Anciens Textes Français, 1886-96.

_____. *Œuvres poétiques*, 3 v. M. Roy (ed.). Paris: Societé des Anciens Textes Français, 1886-96.

POITIERS, Aliénor de. "Les Honneurs de la cour", in *Memoires sur l'ancienne chevalerie*, v. II. La Curne de Sainte Palaye (ed.). 1781.

POLLARD, A. *The Evolution of Parliament*. Londres: 1920.

POOL, J. C. *Frederik van Heilo en zijne schriften*. Amsterdam: 1866.

POST, Paul. "Ein verschollenes Jagdbild Jan van Eycks", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 32, 1931.

PRÊTE, Pierre. "Chronique" apud Félix Bourquelot. "Les Vaudois du quinzième siècle", pp. 108-9, in *Bibliothèque de L'École des Chartes* (2ª série, III), t.8, 1847, pp. 81-109.

PSEUDO-BERNARDO. "Liber de modo bene vivendi", in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CLXXXIV. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

Q

QUICHERAT, Jules. *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle*, 5 vols. [Paris: Sociètè de l'Histoire de France, 1841-1849].

_____. (ed.).*Thomas Basin, évêque de Lisieux, histoire des règnes de Charles VII et de Louis XI*, 4 v. [Paris: Société de l'Histoire de France/ Renouard, 1855-59].

Les Quinze joyes de mariage. Paris: Marpon et Flammarion, s.d.

R

RABELAIS, François. "Gargantua", in *Œuvres de Rabelais*, v.I. Abel Lefranc (ed.). [Paris: Champion, 1912-27].

_____. *Œuvres de Rabelais*. Abel Lefranc (ed.). [Paris: Champion, 1912-27].

_____. "Pantagruel", in *Œuvres de Rabelais*, v.I. Abel Lefranc (ed.). [Paris: Champion, 1912-27].

REGNIER, J. *Les Fortunes et adversitez de feu noble homme Jehan Regnier*. [E. Droz (ed.). Paris: Société des Anciens Textes Français, 1923].

RAMSAY, J. H. *Lancaster and York, 1399-1485*, 2 v. Oxford: 1892.

Recueil de chansons, poèmes et pièces en vers français relatifs aux Pays-Bas, t. III. Bruxelas: Société des Bibliophiles Belges, 1878.

RENAUDET, A. *Préréforme et humanisme à Paris, 1494-1517*. Paris: Champion, 1916.

RENÉ, Roi [René d'Anjou]. "Le cuer d'amours espris", in *Œuvres du roi René*, v. III. De Quatrebarbes (ed.). Angers: 1845.

_____. *Œuvres du roi René*, 4 v. De Quatrebarbes (ed.). Angers: 1845.

RENIER, G. Dupont. "Jean d'Orléans, comte d'Angoulême d'après sa bibliothèque", in A. Luchaire. *Mélanges d'histoire du Moyen Âge*, v. III. Paris: 1897.

_____. "La Captivité de Jean d'Orléans, comte d'Angoulême", *Revue historique*, t. LXII, 1896.

Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 5 v. Ernest Langlois (ed.). Paris: Societé des Anciens Textes Français, 1914-24.

RONSARD, Pierre de. *Les amours*. [Paris: Gallimard, 1974].

ROUND, J. H. *The king's serjeants and officers of state with their coronation services*. Londres: 1911.

ROUSSELOT, P. "Pour l'histoire du problème de l'amour", in *Beiträge zur Geschichte del Philosophie im Mittelalter*, v. VI. Bäumker e Von Hertling (eds.). Münster: 1908.

ROTONDI, Giuseppe. "Un passo di Galvano Flamma e il monastero di Torba", in *Archivio Storico Lombardo : Giornale della società storica lombarda*, 1922, série 5, fasc. 1-2.

ROYE, Jean. *Journal de Jean de Roye, dite Chronique scandaleuse*, 2 v. B. de Mandrot (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1894-96.

RUPE, Alanus de. "Sermo", in *Beatus Alanus redivivus*, v. II. J. A. Coppenstein (ed.). Nápoles: 1642.

RUUSBROEC [Ruysbroek], Johannes. *Werken*. David e Snellaert (eds.). Maetschappij der Vlaemsche

Bibliophilen, 1860-68. Especialmente: Die spieghel der ewigher salicheit, Die chierheit der gheesteleker brulocht, v. II; Dat boec van seven sloten, Dat boec van den rike der ghelieven, Van seven trappen in den graet der gheesteliker minnen, Boec van der hoechster waerheit, v. IV.

RYMER, Thomas. *Foedera, conventiones, litterae et cujuscunque generis acta publica inter reges angliae et alios quosvis imperatores, reges etc.* [Haia: 1737-45].

S

SALE, Antoine de la. *Histoire et cronicque du petit Jehan de Saintré.* [Lami-Denozan (ed.). Paris: Firmin-Didot, 1830.]

SALMON, Pierre le Fruictier dit. "Mémoires", *3e Supplément de Froissart.* A. Buchon (ed.). Collection des Chroniques Nationales Françaises, t. XV. Paris: 1826.

Saint Denis, Chronique du religieux de, 6 v. Bellaguet (ed.). Collection des Documents Inédits, 1839-52.

SAINTE-PALAYE, La Curne de. *Mémoires sur l'ancienne chevalerie.* 1781.

SAINT REMY, Jean Lefèvre de. *Chronique.* F. Morand (ed.). Paris: Société de l'Histoire de France, 1876.

SALLE, Antoine de la. *Le Reconfort de Madame du Fresne.* J. Néve (ed.). Paris: 1903.

_____. *La Salade.* Paris: Michel le Noir, 1521.

SALOMON, Richard. *Opicinus de Canistris: Das Weltbild und bekenntniss eines avignonesischen Klerikers des 14 Jahrhunderts.* Vorträge der Bibliothek Warburg, 1926-27, 1930.

SÃO VÍTOR, Hugo de. "De fructibus carnis et spiritus", in Jean-Paul Migne (ed.). Patrologia Latina, t. CLXXVI. [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

SCHÄFER, Dietrich. *Mittelalterlicher Brauch bei der Überführung von Leichen.* Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1920.

SCHMIDT, C. "Der Prediger Olivier Maillard", *Zeitschrift fürHistorische Theologie*, 1856.

SCOFIELD, Cora L. Life and Reign of Edward IV, 2 v. Londres: 1923.

SCOTI, Joannis [Johannes Scotus Erigena]. *De divisione naturae* [in Jean-Paul Migne (ed.). *Patrologia Latina*, t. CXXII. Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

SEIFERTH, Wolfgang. *Der Tyrannenmord von 1407.* Leipzig: 1922.

SEITZ, Joseph. *Die Verehrung des hl. Joseph in ihrer geschichtl. Entwicklung usw.* Freiburg: Herder, 1908.

SEUSE, Heinrich. *Deutsche Schriften.* K. Bihlmeyer (ed.). Stuttgart: 1907.

SICARD. "Mitrale sive de officiis ecclesiasticis summa", in Jean-Paul Migne (ed.). Patrologia Latina, t. CCXIIL [Paris: Imprimerie Catholique, 1844-55].

SICILLE. "Le Brason des couleurs", in *Le Trésor des pièces rares ou inédites.* H. Cocheris (ed.). 1860.

SIENA, Bernhard von. Opera [omnia sancti Bernardini Senensis, 2 vols. La Haye (ed.). Paris: 1635.]

SNOY, Reinier. *Rerum belgicarum Annales.* Sweertius (ed.). Antuérpia: 1620.

"Le songe véritable", *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. XVII. [Paris: Champion, 1890]

STADELMANN, R. *Vom geist des ausgehenden Mittelalters*. Halle: 1929.

STAMMIER, W. *Die Totentänze*. Leipzig: 1922.

STAVELOT, Jean de. *Chronique*. Borgnet (ed.). Collection des Chroniques Belges, Bruxelas: 1861.

STEIN, H. "Étude sur Olivier de la Marche, historien, poète et diplomate", in *Mémoires Couronnés de l'Academie Royale de Belgique*, t. XLIX, frontispício. Bruxelas: 1888.

T

TAILLEVENT, Michault. *Le Songe de la thoison d'or* [1430], in G. Doutrepont. *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Paris: Champion, 1909.

TAINE, Hyppolyte. *Les Origines de la France contemporaine*, v. II-IV: La Révolution. [Paris: Hachette 1878-84].

TAULER, Johannes. "Predigten", in *Deutsche Texte des Mittelalters*, v. XI. F. Vetter (ed.). Berlim: 1910.

TICKNOR, G. *Geschichte der schönen Literatur in Spanien*, v. I. [Leipzig: 1852].

U

ULRICH, J. "Die Sprichwörtersammlung Jean Mielots", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n. XXIV, 1902.

UPTON, Nicholas. *The Essential Portions of Nicholas Upton's De studio militari*. Francis Pierrepont Barnard (ed.). Oxford: The Clarendon Press, 1931.

_____. *De officio militari*. E. Bysshe [Bissaeus] (ed.). Londres: 1654.

URSINS, Jean Juvenal des. "Chronique" [1412], in *Nouvelle Collection des Mémoires*, 1ª série, v. II. Michaud e Poujoulat (eds.). Paris: 1836.

USENER, H. *Götternamen, Versuch zu einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Bonn: 1896.

V

VALOIS, Noël. *La France et le grand schisme d'occident*, 4 v. Paris: 1896-1902.

VARENNES, Jean de. "Responsiones ad capita accusationum", in Jean Gerson. *Ioannis Gersonis opera omnia*, 5 v. L. Ellies du Pin (ed.). Hagae Comitis, 1728.

VELDEN, H. van den. *Rod. Agricola, een Nederlandsch humanist der vijftiende eeuw*, v. I. Leiden: 1911.

VERDAM, J. "Een Nederlandsche Aflaatbrief Uit De 14 De Eeuw", in *Nederlands Archief voor Kerkgeschiedenis*, 1900, pp. 117-22.

VERGILIUS, Polydorus. *Anglicae historiae libri XXVI*. Basel: 1546.

Les vers de maître Henri Baude, ver BAUDE.

VETH, J. e S. Muller. *A.Dürer's Niederländische Reise*, 2 v. Berlim e Utrecht: 1918.

VIGNEULLES, Philippe. *La Chronique de Philippe de Vigneulles*, 4 v. Charles Bruneau (ed.). Metz: 1927-29.

_____. *Gedenkbuch des Metzer Bürgers Philippe von Vigneules*. Henri Michelant (ed.). Stuttgart: Literarischer Verein, 1852.

VILLON, François. *Œuvres*. A. Longnon (ed.) Les Classiques Français du Moyen Âge, v. II, Paris: 1914. [ed. bras., *Poesia*, trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988].

VITRI, Philippe de. "Le chapel des fleurs de lis [1335]", A. Piaget (ed.), *Romania*, v. XXVII, 1898.

Le Voeu du héron. Chalon et Delecourt (eds.). Société des Bibliophiles de Mons 8. Mons: Hoyois, 1839.

VRIES, J. de. "Studiën over germaansche mythologie VIII", *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, n. 53, 1934.

W

WADDING, L. *Annales Minorum*. [Lyon: 1625-54].

WALSINGHAM, Thomas. *Historia Anglicana*, 3 v. H.T. Riley (ed.). Rerum britannicarum medii aevi scriptores.Londres: 1864.

WARBURG, A. "Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen", in *Gesammelte Schriften*, v. I. Leipzig: 1932.

_____. *Gesammelte Schriften*. Leipzig: 1932.

WARD, Ch. F. *The Epistles on the Romance of the Rose and other Documents in the Debate*. Chigago: University of Chicago, 1911.

WEALE, W. H. J. *Hubert and John van* Eyck, their Life and Work. Londres e Nova York: 1908.

WETZE, Heirich Joseph e Benedict Welter. *Kirchenlexikon*, 13 v. [Friburgo: 1847-1869]

WIELANT, Philippe. "Antiquités de Flandre", in *Corpus Chronicorum Flandriae*, v. IV. De Smet (ed.). [Bruxelas: 1865].

WINCKELMANN, O. "Zur Kulturgesch. des Strassburger Münsters", *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, XXII, 1907.

WIRTH, H. F. *Der Untergang des niederländischen Volksliedes*. Haia: 1911.

WRIGHT, Thomas (ed.). *The Anglo-Latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century*, 2 v. Rerum Britannicarum medii aevi scriptores. Londres: 1872.

A casa de Borgonha

Árvore genealógica

João II, o Bom (1319-64)
REI DE FRANÇA 1350-64

Bonne de Luxemburgo († 1349)

Carlos V, o Sábio (1338-80)
REI DE FRANÇA 1364-80

Isabel da Baviera

Luís I (1339-84)
DUQUE DE ANJOU

João (1340-1416)
DUQUE DE BERRY

Filipe, o Temerário (1342-1404)
DUQUE DE BORGONHA 1363-1404

Margarida de Flandres (1350-1405)

João sem Medo (1371-1419)
DUQUE DE BORGONHA 1404-19

Margarida da Baviera e Holanda (1363-1424)

Margarida (1374-1441)

Guilherme da Baviera (1365-1417)
CONDE DE HAINAUT, HOLANDA E ZEELÂNDIA

Maria de Borgonha († 1463)

Adolfo de Cleves

Catarina de Cleves (1417-79)

Arnoldo de Egmond (1410-73)
DUQUE DE GELRE 1423-65

Anna de Borgonha (1404-32)

João (1389-1435)
DUQUE DE BEDFORD
IRMÃO DO REI HENRIQUE V DA INGLATERRA

Filipe, o Bom (1396-1467)
DUQUE DE BORGONHA 1419-67

Isabel de Portugal (1397-1472)

Jacoba da Baviera (1401-35)
CONDESSA DE HOLANDA, ZEELÂNDIA E HAINAUT

Carlos, o Temerário (1433-77)
DUQUE DE BORGONHA 1467-77

Catarina de Valois (1428-46)

Isabel de Bourbon († 1465)

Margarida de York (1446-1503)
IRMÃ DO REI EDUARDO IV DA INGLATERRA

Maria, a Rica (1457-82)

Maximiliano
ARQUIDUQUE DA ÁUSTRIA 1459-1519
IMPERADOR DO IMPÉRIO ALEMÃO DESDE 1492

Filipe, o Belo (1478-1506)
ARQUIDUQUE DA ÁUSTRIA, SENHOR DOS PAÍSES BAIXOS

Joana de Aragão e Castela (1479-1555)

Carlos (1500-58)
ARQUIDUQUE DA ÁUSTRIA, SENHOR DOS PAÍSES BAIXOS 1515-55
IMPERADOR DO IMPÉRIO ALEMÃO 1519-58

Isabel de Portugal (1503-39)

Margarida da Áustria (1480-1530)

Felisberto II de Saboia (1480-1504)

Johan Huizinga, 1872-1945

SOBRE **O OUTONO DA IDADE MÉDIA**

Entrevista de Jacques Le Goff a Claude Mettra

Por conservar uma surpreendente vitalidade e sendo sob muitos aspectos profética, a grande obra de Johan Huizinga (1872–1945) representa um território que cada geração explora com um olhar diferente. No primeiro contato com o público francês, ela apareceu sob uma luz agonizante, ressaltada por seu título inicial. Na época, o século XV podia parecer a noite de trevas que precedia o ressurgimento da aurora. Mas o sentido da aventura de Johan Huizinga é completamente outro, como mostra Jacques Le Goff em sua entrevista a Claude Mettra.

Publicado na edição francesa do livro de Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge* [1975]. Paris: Éditions Payot, 2006.
Tradução de Denise Bottmann.

Jacques Le Goff Sem dúvida Huizinga foi influenciado pelo célebre livro de Spengler *O declínio do Ocidente*, aliás elogiado e igualmente criticado pelo autor. Mas o título adotado na primeira edição francesa do livro é uma traição [*Le Déclin du Moyen Âge*]. Em primeiro lugar, *O outono da Idade Média*, longe de toda essa ideia de desvalorização moral presente na palavra "declínio", apresenta a beleza e a dimensão poética do livro. É essa poesia que exprime a grandeza e, ao mesmo tempo, o limite da obra. Mas toda a concepção de Huizinga sobre a história está bem expressa na palavra "outono".

O outono é a estação em que todas as fecundidades e todas as contradições da natureza parecem se exacerbar. É o que, na arte, Eugenio d'Ors chama de fase barroca, aquela onde se manifesta evidente, sem máscara, a exaltação das tendências profundas de uma época. É essa exaltação que a torna tão fascinante. Pois, como a cantava Agrippa d'Aubigné:

Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise
[Uma rosa de outono é de todas a mais rara...]

Em tal momento histórico, os contrastes aparecem com um brilho extraordinário, e é nesse momento que se pode melhor compreender o que é uma civilização; é quando surgem à plena luz as tensões nela existentes.

Claude Mettra E é nesse outono que se elaboram os fermentos das primaveras vindouras.

JLG Creio que, se tivessem perguntado a Huizinga qual era o tema fundamental do livro, em primeiro lugar ele teria falado da íntima imbricação entre a Idade Média e o que chamamos de Renascimento. Pois a Idade Média do século XV é um outono exacerbado, de forma alguma morto, pelo contrário: de uma vitalidade extraordinária e tão vivo que prosseguirá e se manterá profundamente presente em pleno século XVI, como bem mostrou Lucien Febvre em seu livro sobre Rabelais.[1] E da mesma maneira, em pleno século XV, já é o século seguinte que se faz ouvir.

Na verdade, nota-se o quanto Huizinga se sentia incomodado pelas periodizações categóricas que predominavam na pesquisa histórica. Para ele, os conceitos de Idade Média e Renascimento são formas vazias. Ele sabe muito bem que o problema não reside nessa divisão abstrata do tempo. Quando atingimos as camadas profundas da história, o que vemos são continuidades.

Algumas correntes prosseguem se exacerbando, enquanto outras se tornam debilitadas. Outras nascem lentamente, e mal se veem suas fontes. Nesse nível de profundidade, a periodização é impossível.[2]

CM E não será talvez esse rompimento implícito dos limites temporais que dá a *O outono da Idade Média* essa liberdade, essa aparência de vastidão oceânica, mais condizentes com a sensibilidade de 1975 do que com a de 1920?

JLG De fato, o livro talvez pareça mais moderno do que na época em que foi lançado, mesmo que não provoque o mesmo impacto.

Ora, creio ser possível captar a finalidade da visão dele em algumas palavras-chave que mostram claramente a natureza autêntica dessa descoberta do passado.

Primeiramente a palavra "vida". Prova disso são os próprios títulos dos capítulos: "A veemência da vida", "O anseio por uma vida mais bela", "A arte na vida"... É um tema que reencontramos em Lucien Febvre.

Mas o que significa essa obsessão pela vida? Significa que, em 1919, os historiadores que não são marxistas, mas tampouco se consideram os herdeiros do positivismo, têm por princípio um certo vitalismo. Por meio da vida, eles tentam incorporar a biologia à história; procuram a presença do corpo vivo num ambiente também vivo. A primeira página do livro traz esta frase, fundamental: "O contraste entre a doença e a saúde era maior"; um pouco mais adiante: "O contraste entre a luz e a escuridão, o silêncio e o ruído", era muito maior do que hoje.

Em primeiro lugar, a vida é isto: o uso do corpo, o uso dos sentidos.

CM E com relação a esse peso do cotidiano, define-se de outra maneira o que está além do corpo, além dos sentidos. Huizinga faz do sonho um personagem ativo da história.

JLG A própria palavra "sonho", assim como a "visão", aparece todas as vezes em que Huizinga quer nos apresentar a dimensão global dos homens da Idade Média. Há o sonho de heroísmo e de amor, herança da cavalaria; há a visão da morte, a presença constante das emoções, reveladas ou ocultas, e dos fantasmas. Há aí uma bifurcação psicanalítica[3] que reencontramos na terceira palavra-chave de *O outono da Idade Média*, depois de "vida" e "sonho", a saber, a palavra "imagem".[4]

Pois aqui tudo o que é imagem ocupa o primeiro plano. Huizinga se empenha em situar a imagem e todo o campo imaginário em relação ao que os marxistas chamam de infraestruturas, isto é, o aspecto econômico. Para os marxistas tradicionais, o mundo completo das representações pertence às superestruturas. Ora, o que Huizinga mostra – e os marxistas começam a elaborar essa

inversão – é que as representações pertencem, em parte, às infraestruturas.

Hoje, quem nos confirma essa intuição de Huizinga não são os historiadores, e sim os etnólogos – como, por exemplo, Maurice Godelier –, que descobrem nas sociedades arcaicas um pensamento simbólico e representações tão profundamente inscritos no desenvolvimento humano que acabam por defini-las como infraestruturas. Não por acaso, e com um pressentimento genial, Huizinga se refere várias vezes à etnologia e às comunidades primitivas, ainda que o conhecimento dele sobre a área pareça confuso e seu comparativismo pouco crítico.

CM Esse olhar sobre o sonho está ligado a um olhar sobre as quimeras e ao que hoje chamaríamos de loucura. Em certos aspectos, ao descrever a relação medieval entre os indivíduos e o sonho, Huizinga parece compartilhar a preocupação das correntes antipsiquiátricas atuais, representadas, por exemplo, por Ronald Laing. Para ele, o século XV confere ao indivíduo uma identidade pessoal inalienável. E a exacerbação do outono medieval é quase a antiloucura.

JLG Por muito tempo sustentou-se a ideia de uma Idade Média que ignorava a pessoa. É uma das falhas do belo livro de Eric Erikson sobre Lutero, porque ele considera que a pessoa nasce com a Reforma. Na verdade, no século XV há uma relação singular entre o indivíduo e o grupo.

A pessoa se constrói no plano da afetividade, da sensibilidade, da emoção, e é isso que estamos redescobrindo agora. Resta saber quais sãos os materiais de que dispõe um historiador para descrever essa afetividade. Huizinga se baseou muito na literatura e na arte... Evidentemente, o que mudou bastante desde 1919 foi essa abordagem da literatura. Desde então, a sociologia da literatura nos trouxe muitos esclarecimentos sobre a relação entre as obras e o real, como mostra, por exemplo, o belo livro de Erich Köhler *A aventura cavaleiresca: ilusão e realidade no romance cortês*. Em termos gerais, Huizinga considerava que a literatura era a expressão e até mesmo o espelho da sociedade. Aliás, não sem algumas dúvidas. Ele desconfia que a realidade literária é uma realidade entre outras, mesmo que mantenha relações particularmente carregadas de sentido com as outras realidades.

Pelo menos as obras lhe fornecem um inventário de alguns fenômenos que, hoje, a história considera fundamentais: como as pessoas se alimentavam, se vestiam, se divertiam, brigavam, amavam. Desde então

os historiadores tentam fundar um *corpus* da realidade da época, que Huizinga não poderia prever. Seria preciso, por exemplo, reconstituir a partir de textos e da iconografia o sistema dos gestos da Idade Média ou de um período da Idade Média, mas aí está a questão. Utilizando os trabalhos dos etnólogos, deveríamos ser capazes de delimitar melhor uma das grandes intuições de Huizinga: o fato de ser necessário procurar o sentido de uma sociedade em seu sistema de representações e no lugar que esse sistema ocupa nas estruturas sociais e na "realidade".

CM Na busca das representações, Huizinga considera fundamentais a inteligência do corpo e, sobretudo, a sensorialidade. Capta-se a vida na maneira como os homens usam os ouvidos, os olhos, a boca, a mão, o nariz. *O outono da Idade Média* é povoado de sons, perfumes e até carícias.

JLG Como um historiador pode dar conta desse uso dos sentidos? Estão em curso trabalhos consideráveis, em particular pesquisas sobre as representações do corpo feminino na literatura, nos tratados de medicina, em todas as fontes que tratam dele.

De modo geral, temos uma documentação infinitamente maior que aquela a que Huizinga teve acesso. Falta lê-la. Houve um grande avanço, graças a historiadores e filósofos-historiadores como Paul Zumthor e Michel Foucault, que propuseram a noção de documento-monumento. Ao contrário do que acreditava a história positivista, o documento não é um material que está ali por acaso: ele foi produzido por uma determinada época, por razões precisas, voluntárias ou involuntárias, e só poderemos utilizá-lo se analisarmos o lugar e a função dele no sistema conjunto da sociedade.

Mas nem sempre sabemos como encontrar o documento-monumento. Ademais, existem os silêncios da história, pois uma sociedade funciona silenciando sobre uma parte de si mesma.

CM E as pessoas funcionam da mesma maneira.

JLG A relação do historiador com os silêncios é extremamente significativa.

O silêncio foi uma das grandes descobertas de Michelet. Mas ele o interpretou à sua maneira: considerou-o acima de tudo o espelho da opressão. O silêncio seria a palavra esmagada, e, com a visão ao mesmo tempo apaixonante e perigosa da história como ressurreição integral do passado, Michelet quis

intuitivamente preencher os silêncios. Mas ele os preencheu com sua própria pessoa, porque tinha uma personalidade devoradora. Assim, se conhecermos Michelet, seus delírios, suas obsessões, veremos os silêncios ocupados pela própria paixão dele, e que o historiador deve separar da obra de Michelet. Daí a importância do ensaio de Barthes[5] para nós, leitores críticos da *História da França*.

Mas por trás de todos esses silêncios se oculta o psiquismo profundo de uma sociedade. Como decifrá-lo? Aqui o historiador penetra inevitavelmente nos territórios da psicanálise. É o que faz Huizinga, especialmente quando concede ao tema da melancolia um lugar privilegiado, pois a partir dela (ele escreve: "Os homens que exprimem mais intensamente a melancolia não são os que se retiraram do mundo") ele revela um conceito intelectual e artístico solidamente ancorado na sensibilidade intrabiológica da época.[6]

O que aproxima Huizinga da psicanálise é o erotismo. Algo bastante surpreendente em 1919, e que se explica em larga medida pelo fato de Huizinga pertencer a uma terra, os antigos Países Baixos (que é também a terra de outro grande historiador dessa geração, Henri Pirenne, presente em paisagens, em imagens de Bosch e de Brueghel), uma terra tradicionalmente aberta a esse tipo de curiosidade.

É o que permite a Huizinga descobrir o fundamento erótico do espírito de coragem cavaleiresca. Assim ele compreende como a ética coletiva pode ter como base o recalque coletivo. Mas cada época tem seu próprio recalque. Qual é o do século XV? Naquele tempo, as pessoas possuíam um sentimento muito vivo do corpo, elas viviam sua sensualidade. Se existia recalque, era em outro nível.

Para compreendê-lo, podemos tomar certas análises weberianas. Uma das ideias fundamentais de Max Weber, que estuda a relação entre capitalismo e protestantismo, é a seguinte: ao impedir que as energias sejam aplicadas no campo do prazer, visando à sensualidade, o protestantismo exige que elas sejam aplicadas no trabalho, no crescimento econômico, no desejo de lucro.

Durante um bom tempo, a Idade Média conseguiu integrar o recalque numa certa liberdade dos sentidos. Isso foi possível porque o cristianismo medieval havia se revelado capaz de unir duas formas de religião: a religião popular e a religião dos letrados, que é ou tende a ser uma religião racionalizada.

Ora, no final da Idade Média essa união se rompe. O que triunfa é a religião institucionalizada, racionalizada. Isso será ainda mais verdadeiro no século XVI, tanto no catolicismo quanto no protestantismo. Em

decorrência disso, a religião popular que não está mais integrada, que é oprimida, não tem outro meio de expressão a não ser a magia.

CM E assim ela se abre à feitiçaria.

JLG Sim, a relação entre a nova religião racionalizada e uma religião popular que enlouquece, que é condenada à loucura, se exprime por meio da feitiçaria e da repressão à feitiçaria, visto que a feitiçaria só existe por intermédio da repressão.

Sob esse aspecto, o século XV é um período de articulação e Huizinga tem uma visão muito clara dessas tensões extremas, desses contrastes que irão provocar grandes transformações. É graças a essa ruptura entre as duas religiões que Huizinga toma consciência das duas formas de sublimação contidas no final da Idade Média: de um lado o travestimento religioso dos letrados, e se há travestimento somos remetidos ao olhar psicanalítico, e de outro uma aspiração à vida sublime por meio do erotismo. O que me impressiona nesse olhar sobre a sociedade medieval é que Huizinga, com sua vontade de penetrar nas profundezas, de mergulhar no outro, descobre o século XV como o etnólogo descobre a sociedade arcaica, isto é, com o sentimento de permanecer estranho a seu objeto, que ainda está por ser compreendido. É uma humildade absolutamente inédita na pesquisa histórica.

CM Um dos aspectos mais desconcertantes e, sem dúvida, mais questionáveis na paisagem descrita por J. Huizinga é a sua crítica do simbolismo medieval. Ele vê na passagem do simbolismo para a alegoria um sistema de decadência, como se as imagens, tendo perdido seu significado dinâmico, não passassem de formas frias, sem ligação com a sensibilidade da época.

JLG O horizonte do simbolismo medieval, pouco tempo depois de sua transformação, foi renovado principalmente pelos historiadores da literatura, como Jollès e seu estudo das formas simples[7] e Paul Zumthor com seus ensaios de poética medieval. Em pouco tempo vimos aparecer cinco livros sobre o *Roman de la Rose*, e todos se dispõem a reabilitar a parte propriamente alegórica de Guillaume de Loris, considerada, em comparação à de Jean de Meun, como puramente formalista, desprovida de poesia e de pensamento.

Entende-se que o universo alegórico, longe de ser o espelho do gratuito, corresponde a uma verdadeira estética. Essa cultura livresca é, sem dúvida, uma cultura de letrados, e resta saber como ela foi recebida, consumida,

e como o sistema de representações elaborado nos meios privilegiados podia ser um alimento para o imaginário popular.

CM Não creio que o simbolismo tenha agonizado ou sido gratuito em momento algum do século XV, visto que ele se manifesta vigorosamente em todo o primeiro Renascimento, desempenhando um papel muito maior do que o ressurgimento do mundo antigo.

JLG É o que Huizinga frisa bem no final do livro: "Foi da alma da própria Idade Média que surgiram os novos tempos e, como agora se reconhece, a Antiguidade teria desempenhado nesse surgimento apenas um papel análogo ao das flechas de Filocteto, certeiras e funestas". De fato, a referência à Antiguidade, para os homens do Renascimento, foi apenas um artifício para expressar uma série de descobertas e de protestos contra a rotina. Eles se valem do passado para provar sua novidade, sua modernidade, e acabam caindo na própria cilada. É aí que se pode avaliar como é exagerado chamar essa época de Renascimento e como é necessário rever a cristalização que se operou nesse termo a partir de Jacob Burkhardt, tão admirado por Huizinga.

Pois a originalidade de uma época não pode ser definida pelo retorno de uma camada de intelectuais a uma época antiga: existem continuidades históricas. E a chave de um período jamais pode ser buscada dez séculos antes, apagando tudo o que há no intervalo. Sem dúvida, para compreender nossa civilização é preciso remontar ao neolítico, mas remontar de modo contínuo, sem saltar por cima de séculos inteiros.

Para compreender o que se passa no Renascimento, não se deve voltar à Roma ou à Atenas de outrora, e sim olhar o que se situa imediatamente antes do período.

Há um exemplo especialmente marcante. Atribui-se ao Renascimento, isto é, ao nascimento do capitalismo, a consideração pelo trabalho. Essa sacralização do trabalho se exprime com vigor na maldição que pesa sobre o mendigo sadio, que poderia trabalhar e prefere viver como parasita do trabalho dos outros. O mendigo sadio é condenado; nos países protestantes, é claro, mas também nos países católicos.

Ora, o momento principal da criação dessa figura particular é o século XV, e ela nasce no século XIII. Os estudos recentes de Jean-Claude Schmidt sobre as beguinas e os begardos mostram isso claramente. Esses marginais, ainda mais perigosos por serem marginais religiosos, foram qualificados pela Igreja no século XIV como hereges. É o rótulo de

exclusão da comunidade. No século XV foram igualmente excluídos, mas dessa vez qualificados como mendigos sadios. Foi no coração do outono medieval que se forjou o estereótipo que conheceria tão grande fortuna nos tempos modernos.

CM Johan Huizinga fala da Idade Média como um todo. Mas poderíamos perguntar se a Idade Média que lhe interessa não é, prioritariamente, a mais próxima a ele, ou seja, a dos Países Baixos ou, em termos mais amplos, incluindo ainda a área de Flandres e Borgonha?

JLG A Idade Média de Huizinga não tem uma localização, embora o subtítulo em holandês cite a França e os Países Baixos. Ora, a verdadeira unidade cultural do século XV é a cristandade. Na mesma época, na Itália ou no Languedoc, encontra-se fundamentalmente a mesma ideologia dominante, representada pela Igreja, e as mesmas estruturas sociais. No entanto, a paisagem cultural e mental é muito diferente. E nessa busca de uma história das profundidades, é preciso ver claramente como uma mesma cultura, com todas as suas vicissitudes, se revela com extraordinária diversidade.

O que nos torna sensíveis a essa diversidade, hoje, é a propagação dos movimentos regionalistas. Vemos agora que as entidades sociais são herdeiras de um longo passado profundamente enraizado numa região determinada, um passado de natureza regional, encoberto, de certa forma, durante períodos mais ou menos longos, por uma história unificadora.

Além disso, nós percebemos melhor os limites da reivindicação regionalista. Se levarmos em conta apenas a raiz regional, que foi cortada e condenada ao silêncio, estaremos ignorando todo o peso da história unificadora – aquela que Michelet apresenta quando pretende descrever a França como uma pessoa geográfico-histórica nascida da aglomeração sucessiva das diversas províncias. Aqui, em certa medida, tem-se o movimento contrário: Huizinga apresenta uma determinada experiência histórica, a das regiões entre o Reno e o Sena, e ela não corresponde precisamente à experiência histórica de toda a cristandade.

Portanto, releiamos Huizinga numa perspectiva atual. Lembrando que, ontem, ele rasgou o véu de uma história orgulhosamente impassível e que para nós, mesmo que possa ser um mestre do erro com suas deficiências, seu esteticismo e seu diletantismo, ainda continua a abrir portas que levam à história a ser feita no futuro.

Notas

1 *Le Problème de l'Incroyance au XVIe siècle: la Religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel, 1942. Ed. bras.: *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [N. E.]

2 Huizinga era fascinado por esses períodos de metamorfose em que a fênix renasce de suas cinzas. Ele deixou trechos de uma história do século XII como sendo a transformação do românico em gótico. Sonhava escrever a história da passagem da Antiguidade para a Idade Média.

3 Mas Huizinga, que admite seu gosto pela psicologia coletiva e faz referência ao psicólogo americano William James, se detém diante de Freud – quase contemporâneo seu, ainda pouco conhecido, de fato – e do freudismo.

4 Alguém poderia argumentar que "vida", "sonho" e "imagem" se encontram em todas as épocas. Não é totalmente verdade. Aqui Huizinga não se dedicou – e como poderia, em 1919? – a um estudo quantitativo e qualitativo do vocabulário. Mas quem tem alguma familiaridade com o que nos legou a Idade Média há de reconhecer que Huizinga teve uma boa "intuição".

5 Roland Barthes. *Michelet*. Paris: Éditions du Seuil, 1954. Ed. bras.: *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. [N. E.]

6 Será preciso lembrar o trabalho de Fritz Waxl e de Erwin Panofsky sobre a melancolia?. [*Dürers* Melencholia I – *Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig/Berlim: B.G. Teubner, 1923 – N. E.]

7 Que data de 1931 – e que Huizinga conhecia. [André Jollès. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976 – N. E.]

Huizinga, profeta de "sangue e rosas"

Peter Burke

Publicado em *History Today*, volume 36, número 11, novembro de 1986.
Tradução de Milton Ohata.

Johan Huizinga (1872-1945) é um dos mais eminentes historiadores da cultura no século XX. Ele foi um homem de amplos interesses, tão largos que achou difícil deixar assentá-los para se especializar em história, muito menos em um período determinado. Como estudante, na Universidade de Groningen nos anos 1890, participou de um grupo de estetas que cultivavam a atmosfera da decadência, então em moda, e liam Huysmans e Verlaine. Ele se tornou um interessado em budismo, aprendeu sânscrito e, embora se distraísse de seus estudos filológicos com as óperas de Wagner, escreveu uma tese sobre o papel do palhaço no drama indiano antigo. Num dado momento, pensou em se dedicar à história do Islã.

Foi apenas depois do início da Primeira Guerra Mundial, quando contava quarenta e poucos anos, que ele começou a publicar os livros e ensaios sobre a história cultural europeia pelos quais hoje é lembrado, ensaios sobre "ideais de vida na história", "a questão do Renascimento", sobre Erasmo, a "civilização holandesa no século XVII", sobre o pensamento do século XII, o elemento lúdico na cultura e, por fim, o mais famoso de todos, seu estudo sobre a França e a Holanda nos séculos XIV e XV, *O outono da Idade Média*.

Praticamente toda a sua obra historiográfica foi escrita para o leitor comum, tanto quanto para seus colegas de ofício. Ele escreveu regularmente para um periódico holandês, *De Gids* [O Guia], voltado para um público não especializado, de modo que não seria difícil imaginá-lo escrevendo hoje em dia para *History Today*.

Huizinga era um homem tímido, exigente, sensível e formal, "um incorrigível sonhador acordado" (nas suas próprias palavras), sem nenhuma simpatia pelo século XX. Ele tinha forte aversão – dentre outras coisas – por ciência moderna, arte abstrata (as pinturas de Kandinski e Mondrian, por exemplo), cinema, rádio, Marx, capitalismo, Freud e pelos Estados Unidos, país em que via pouca ordem, pouca forma ou, para usar uma das suas expressões favoritas, pouco "estilo". "Mecânico" era um dos termos que mais gostava de usar em sentido pejorativo. Como estudante, ele "ignorou a política completamente", como confessou mais tarde, e nunca leu um jornal. Por volta de 1930, entretanto, ele se pôs em dia com a política, ou vice-versa, e sua crítica ao mundo moderno estendeu-se até uma denúncia do fascismo. Quando os alemães invadiram a Holanda, Huizinga foi preso e levado para um campo de concentração. Faleceu em uma vila perto de Arnhem logo após a Liberação.

O estilo historiográfico de Huizinga foi resumido em seu artigo programático de 1929

sobre o propósito e as exigências da cultura histórica. Nesse manifesto, ele declara que o principal objetivo do historiador da cultura é aquele que diz respeito à morfologia. É retratar padrões de cultura, em outras palavras, descrever pensamentos e sentimentos, e suas expressões ou materializações em obras literárias e de arte. O historiador, sugere, descobre padrões de cultura ao estudar "temas, figuras, motivos, símbolos, estilos e sentimentos".

Foi exatamente o que fez Huizinga em seus estudos mais importantes, explicitamente em *O outono da Idade Média*, onde estão implicados temas como o declínio, a importância do simbolismo na arte e no pensamento medievais tardios, o estilo de pintores como os irmãos Van Eyck e sentimentos como a preocupação com a morte. Tal programa não é tão abstrato quanto pode parecer. "Que tipo de ideia podemos formar de uma época", escreveu Huizinga certa vez, "se não olharmos para as pessoas que a viveram? Se oferecermos explicações generalizantes, criaremos apenas um deserto e chamaremos isso de história." De fato, *O outono da Idade Média* é como um enxame de indivíduos concretos, do poeta picaresco francês François Villon ao místico Henrique de Suso, do pregador popular Olivier Maillard ao cronista da corte Georges Chastellain.

É impossível praticar tal tipo de historiografia de um modo frio e objetivo. Huizinga acreditava que a racionalidade histórica tinha que ser complementada pela intuição e que o elemento estético era tão crucial na compreensão histórica quanto no prazer que temos da contemplação do passado. "A avaliação histórica de um período em sua integralidade", escreveu certa vez, "está fadada a envolver alguma distorção, e não apenas porque tendemos a medir o passado por intermédio de padrões alheios a ele." Ele não teria ficado surpreso se se dissesse que seus livros revelam não apenas um pouco de si, de seu meio e sua época, mas também dos diferentes passados aos quais cada qual se relaciona.

Essas revelações ou reflexos de sua própria época são mais óbvias em sua obra-prima *O outono da Idade Média*, título que pretende sugerir tanto a ideia de maturidade quanto a de decadência. É um livro extremamente pessoal. Há nele a visão que o garoto de escola Huizinga tinha da Idade Média, repleta de cavaleiros com seus capacetes emplumados. É igualmente marcado pelos interesses do esteta dos anos 1890. O entusiasmo pela poesia simbolista foi deslocado para o estudo do simbolismo na Idade Média. A prosa é ricamente metafórica: "Dura e colorida", escreveu Huizinga, "a vida era capaz de tolerar o odor

misturado de sangue e rosas", uma sentença que em si mesma tem o olor dos anos 1890. O senso da decadência no final do século XIX se mescla ao senso da decadência expresso por escritores no final da Idade Média. Um *fin-de-siècle* depara-se com seu reflexo noutro.

A aversão de Huizinga pelo mundo moderno, o mundo das máquinas e do declínio das formas (para não mencionar a Primeira Guerra Mundial), fez dele um nostálgico da cultura medieval. "Quando o mundo era cinco séculos mais jovem", assim começa o livro, "todos os acontecimentos da vida eram dotados de contornos bem mais nítidos que os de hoje. Entre a dor e a alegria, o infortúnio e a felicidade, a distância parecia maior do que para nós; tudo que o homem vivia ainda possuía aquele teor imediato e absoluto que no mundo de hoje só se observa nos arroubos infantis de felicidade e dor. Cada momento da vida, cada feito era cercado de formas enfáticas e expressivas, realçado pela solenidade de um estilo de vida rígido e perene."

Essa nostalgia por aquilo que não deveria acabar e pelo que em sua própria época se sabia decadente confere a *O outono da Idade Média* uma vida própria, sua percepção da melancolia e da transitoriedade, bem como seu poder sobre as emoções do leitor. É a um só tempo uma obra de *scholarship*, baseada no conhecimento íntimo da arte, da literatura e do pensamento desse período histórico, e um caso de medievalismo romântico à maneira de Sir Walter Scott ou Dante Gabriel Rossetti, cujos poemas impressionaram fortemente o jovem Huizinga.

Mas se não se sentia inteiramente em casa na Idade Média e, muito menos, no mundo moderno, a que época Huizinga pertencia? Qualquer resposta breve a tal tipo de pergunta está fadada a ser simples demais, porém a mais satisfatória delas poderia ser a de que seu mundo era o da burguesia holandesa tradicional. Quando escreve sobre a república holandesa, o tom, raro em Huizinga, é de celebração. "Nós, holandeses, sabemos", concluía em seu estudo sobre a civilização holandesa no século XVII, "que tudo o que fez a grandeza de nosso país e de nosso povo no século XVII – vigor, determinação, justiça e *fair play*, caridade, piedade e fé em Deus – não está perdido para os que vivemos hoje em dia nem para os que virão depois de nós." Ele nunca demonstrou tanta simpatia pelo seu objeto como aqui, mas isso não resultou no seu livro mais interessante. A ambivalência que sentia em relação à Idade Média gerou mais *insights*.

A abordagem extremamente pessoal e intuitiva de Huizinga em relação à Idade Média tem um preço e há algumas sérias

fragilidades em seu estudo. Quando peço a meus alunos que o leiam, sempre sugiro como um título de ensaio: "A Idade Média realmente decaiu?". É claro que a pergunta é impossível de ser respondida, mas seu propósito é simplesmente o de plantar as sementes da dúvida. Huizinga passa muito facilmente de discussões a respeito do senso de decadência em certos escritores medievais para conclusões sobre o "real" declínio nos séculos XIV e XV (sem discutir a evidência da, digamos, contração das atividades comerciais). Ele compõe um mosaico a partir de citações de seus escritores favoritos – o poeta Eustache Deschamps, o cronista Jean Froissart, o místico Dionísio Cartuxo – e de referências a seus pintores prediletos, mas não se detém para perguntar se esses indivíduos são representativos.

Um importante exemplo em sentido contrário foi citado por Bruce McFarlane em seu estudo sobre o pintor Hans Memling.[1] McFarlane observou que "dificilmente há traços" de qualquer preocupação mórbida com a morte na obra de Memling e também que "ele era tão requisitado como pintor que se tornou um dos mais abastados cidadãos da opulenta Bruges". Huizinga trata da "época" como um só bloco e virtualmente ignora a variação regional entre França e Holanda, as diferenças entre os séculos XIV e XV e os contrastes e mesmo os conflitos entre as culturas dos diversos grupos sociais.

Huizinga estava tão preocupado com os temas da morte e da decadência que por vezes desvirtuava os textos que citava, notadamente um do poeta Eustache Deschamps, que é uma testemunha-chave, citado cerca de trinta vezes ao longo do livro. Deschamps certamente acreditava que o mundo estava próximo do fim. "*Temps en erreur pres de finicion.*" Entretanto, como um seguidor fiel de Joaquim de Fiore, ele acreditava que, depois de piorarem, as coisas iriam melhorar e que o conflito e outros males iriam acabar. "*Les dissencions/ N'auront plus lieu, et nous ejouissons/ Car assez tost seront nos maulx finis.*" Essa parte do poema não foi citada por Huizinga.

Por outro lado, o Huizinga moderno faz da Idade Média algo desnecessariamente difícil de compreender, mesmo que não a tenha deformado. Ele não era nostálgico em relação a toda e qualquer coisa medieval, mas era bastante ambivalente. Sua simpatia às vezes abre caminho para a aversão e seu tom se torna indiferente ou então algo condescendente. Assim, por exemplo, ele descreve a piedade medieval como "mecânica", superficial, "externa" e até, ocasionalmente, como "infantilizada". Nesse ponto é necessário lembrar que Huizinga foi criado como protestante,

tendo muitos pregadores menonitas entre seus ancestrais, e que ele assumiu a crítica da religião medieval feita mais adiante pela Reforma sem procurar ver como essa mesma religião surgia da anterior. Estudos recentes sobre a guerra na Baixa Idade Média sugerem que Huizinga errou ao levar demasiadamente a sério os torneios que – como a religião medieval tardia – interpretou como sintomas de decadência ou – inconsistente como possa parecer – como sobrevivências do "bárbaro" e do "primitivo".

Essa tentativa de "desconstrução" de *O outono da Idade Média*, não apenas no sentido um tanto vago de "reduzir a pedaços" mas também no sentido preciso de "mostrar como o autor foi arrebatado pela metáfora", muito provavelmente não teria incomodado Huizinga que, no final da vida, reavaliando *O declínio do Ocidente*, de Oswald Spengler, descreveu como exemplos *naïfs* de antropomorfismo suas metáforas recorrentes, a saber, juventude e velhice, florescimento e fenecimento, primavera e outono. De todo modo, os feitos positivos de Huizinga como historiador prevalecem de longe sobre as críticas que foram dirigidas contra ele. A força e a qualidade de sua imaginação histórica podem ser igualadas por apenas uns poucos rivais, e ele também tornou muito mais abrangente a perspectiva da história cultural, seu gênero favorito.

Em muitos sentidos, tanto na prática quanto na teoria, Huizinga foi um fiel seguidor de Jacob Burckhardt, o maior historiador da cultura no século XIX. Ambos rejeitaram o positivismo e deram importância ao papel da intuição no entendimento do passado. Em seu ensaio *A cultura do Renascimento na Itália* (1860),[2] Burckhardt escreveu, exatamente como Huizinga recomendaria aos historiadores da cultura, sobre temas tais como "o desenvolvimento do indivíduo", sobre figuras como o humanista Leon Batista Alberti e o escultor Benvenuto Cellini, sobre estilos como o "realismo" tal como o entendia, e sobre sentimentos como o "moderno sentimento da fama" e seu corretivo, o sentimento de zombaria. Embora *O outono da Idade Média* envolva uma crítica implícita de Burckhardt, por considerar mudança e "modernidade" como termos equivalentes e por sugerir que as transformações culturais importantes dos séculos XIV e XV aconteceram somente na Itália, o livro permanece como uma obra de mesmo tipo que *A cultura do Renascimento na Itália*.

Contudo, o estilo de história cultural praticado por Huizinga modifica de fato, e em muitos sentidos, o de Burckhardt. Sentidos

que se tornaram muito importantes no final do século XX. Quando tinha cerca de dezesseis anos, ele leu um dos primeiros trabalhos de antropologia social, *Primitive Culture* [1871], de E. B. Tylor, com o qual ficou bastante impressionado. Rememorando essa experiência, Huizinga disse: "Esse livro abriu perspectivas que, num certo sentido, sempre me inspiraram desde então".

O fato de ter sido treinado como um orientalista antes de se especializar na história da Europa ocidental auxiliou – como o trabalho de campo para os antropólogos – a desfamiliarizar Huizinga em relação a sua própria cultura para elaborar perguntas mais penetrantes sobre ela. Seu interesse pelo simbolismo, e mais especialmente pelo que chamava de "o modo simbólico de pensamento", é uma das resultantes de seu interesse pela antropologia. Outra, igualmente significativa, é sua extensão da ideia de cultura para além da arte e da literatura e para além de Burckhardt. Em *A civilização holandesa no século XVII* [1941], por exemplo, ele inclui páginas fascinantes a respeito da preocupação dos holandeses com o asseio.

Em *Homo ludens* [1938],[3] Huizinga discute o que vem a denominar "o elemento lúdico" na cultura, abordando atividades "sérias" como jogos e jogos como coisas "sérias". Ele pergunta, por exemplo, o que São Francisco quer dizer ao chamar a pobreza de sua "noiva". De fato acreditava nela como uma pessoa ou estava apenas usando uma figura de linguagem? Huizinga responde que "a atitude de São Francisco mistura crença e descrença... São Francisco estava jogando com a figura da pobreza". O grande historiador holandês não previu o dia em que alguns de seus colegas de ofício chamariam a si próprios de "historiadores das mentalidades" ou "antropólogos-historiadores", mas ele já estava propondo algumas dessas "novas" questões. Johan Huizinga merece ser lembrado não apenas como um generalista completo, um estilista e autor de um *best-seller* da historiografia, mas também como um pioneiro que alargou as fronteiras da história cultural.

Notas

1 Kenneth Bruce McFarlane, *Hans Memling*. Oxford: Oxford University Press, 1972. [N. E.]

2 *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [N. E.]

3 *Homo ludens – o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008, 5ª edição. [N. E.]

Como surgiu *O outono da Idade Média*

Anton van der Lem

Publicado como posfácio à edição holandesa de Johan Huizinga, *Herfsttij der middeleeuwen*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1997, 21ª edição.
Anton van Lem é Conservador da seção de obras raras – Biblioteca da Universidade de Leiden

A Bruges medieval, em 1902, foi cenário para uma grande exposição.[1] Quinze mil visitantes admiravam as telas dos pintores flamengos primitivos em uma exposição de uma abrangência sem precedentes: Jan e Hubert van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Gerard David, Petrus Christus e muitos outros. O ano de 1902 não foi escolhido ao acaso: os belgas celebravam o sexto centenário da batalha de Courtrai (11 de julho de 1302), a batalha das Esporas Douradas na qual trabalhadores flamengos derrotaram os exércitos de cavaleiros franceses. A exposição de Bruges precisava agregar esplendor à autoconsciência orgulhosa do jovem Estado belga, que em duas gerações conquistara um lugar respeitado no mapa da Europa. Jan van Eyck e seus compatriotas faziam o papel de ancestrais da peculiar civilização belga, que cresceu da interação das culturas francesa e holandesa, da romana e da germânica. Em suas obras, o famoso historiador Henri Pirenne e o historiador da arte Fierens Gevaert haveriam de fundamentar cientificamente essa tese.[2] Imigrantes do norte da Holanda como Geertgen tot Sint Jans, Albert Ouwater e Dirk Bouts haviam sido afetuosa e comodamente incorporados. A exposição de Bruges não compreendia apenas quadros: também tapetes, móveis, esculturas e ourivesaria se destacavam. As muitas centenas de objetos podiam ser vistas em diferentes prédios históricos na cidade, que por si só já era um museu. Um belíssimo cartaz chamava a atenção para as exposições, acompanhadas por extensos catálogos. **[1]** Entre os milhares de visitantes também estava o historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945), que ainda não tinha trinta anos, professor de história na Escola Técnica Superior de Haarlem. Dezessete anos mais tarde, a arte que ele viu em Bruges constituiria o tema de *O outono da Idade Média*. No final de sua vida, ele qualificou a exposição de Bruges como "uma experiência da maior importância".[3] No entanto, no livro não há nenhuma referência concreta que remeta ao evento de Bruges. Como Huizinga chegou ao seu estudo, só pode ser explicado com base em dados mais recentes.

Johan Huizinga nasceu em 1872 na cidade de Groningen. No ginásio, Johan era um aluno exemplar que, além disso, se distinguia por seu talento excepcional para o desenho. Por interesse pela linguística comparada, ele decidiu estudar letras holandesas em Groningen. Para o exame de admissão, história era um componente obrigatório do estudo, lecionado por P. J. Blok (1855-1929), um sujeito empreendedor e enérgico. Sânscrito, tema do doutorado de Huizinga em 1897, também

1 Cartaz da exposição de Bruges em 1902.

2 Toornvliet, em Middelburg.

fazia parte do estudo. No entanto, a sua paixão pelo sânscrito e pela cultura da Índia antiga não parecia ter muita utilidade prática. Por isso, ele se candidatou ao posto de docente de história em Haarlem, onde foi nomeado pela influência de Blok. O Haarlem histórico, devido a estadas anteriores mais breves, já exercia uma atração muito forte sobre ele e, num de seus desenhos, Huizinga registrou a cidade a partir do ponto em que Ruisdael, no século XVII, a eternizou. De início, em suas horas livres, ele continuou se dedicando à cultura da Índia antiga: em 1903 foi admitido como professor em arqueologia e linguística da Índia primitiva, na Universidade de Amsterdam. A um de seus colegas sanscritistas ele chegou a escrever num tom um tanto irônico sobre os assuntos que haveria de ensinar.[4]

De início, o espírito do budismo, desapegado do mundo, exercera uma grande atração sobre o jovem introspectivo. Contudo, isso mudou após o seu casamento com Mary Vincentia Schorer (1876-1914), em 1902. Ela era a filha do prefeito de Middelburg; a família possuía uma propriedade, Toornvliet, **[2]** nos arredores da cidade, que a partir de então passou a constituir a verdadeira ligação do nortista Huizinga com o sul dos Países Baixos. Em 1901, ano de seu noivado, os dois desfrutavam da maravilhosa e "van eyckica", profundamente simples e ricamente colorida Zelândia.[5] **[3 e 4]** Em 1902, quando ambos estavam diante do retrato de Giovanni Arnolfini e sua esposa – o quadro da National Gallery fora emprestado para a exposição de Bruges – **[18.23]** era como se vissem refletida a imagem de sua própria felicidade matrimonial.[6] Mais tarde, quando Huizinga dedica a esse retrato um apreço acima de todas as outras obras de Van Eyck,

segundo suas próprias palavras "porque nele flui o sopro da própria vida", trata-se de uma prova clara da cumplicidade pessoal que ele sentia em relação à história e à arte.[7] Ele então abandonou completamente a postura de desapego à vida, presente na Índia antiga. No entanto, é importante manter em mente seu estudo e sua consideração pela cultura indiana, pois Huizinga, na primeira edição de *O outono da Idade Média*, ainda traçava paralelos com a história da Índia.

Huizinga também visitou a exposição de Bruges com um amigo, o historiador de literatura e crítico de arte André Jolles (1874-1946). Desde então, Van Eyck e seus contemporâneos eram assunto recorrente na correspondência entre eles. Um ano após a exposição, em 1903, Jolles escreveu a Huizinga: "Também a mim, desde Bruges, os Van Eyck não dão sossego, mas de fato achei que você, como chegou a afirmar naqueles dias, poderia dar-se por satisfeito com o puro desfrute".[8] Ademais, em 1903, Huizinga publicou um artigo que pode ser considerado uma clara evidência de sua transição da Índia antiga para a ciência histórica, "Do pássaro borrelho". O ponto de partida foi uma reprodução desse pássaro mitológico em uma janela da catedral de Lyon, que aparece no livro sobre a arte francesa do século XIII de autoria do famoso historiador de arte francês Émile Mâle (1862-1954), em cuja obra se aprofundou.

P. J. Blok não gostava nem um pouco do fato de o seu aprendiz parecer um leigo perdido pela história. O próprio Blok havia comprovado seu conhecimento científico com um estudo sobre Leiden na Idade Média.[9] Agora ele instigava Huizinga a preencher uma outra lacuna importante na história urbanística holandesa: a da cidade de Haarlem. Huizinga assumiu essa tarefa cheio de ânimo. Seu abrangente artigo "Sobre o surgimento de Haarlem" caracteriza-se por tal erudição, tal perspicácia e uma abordagem tão viva que ainda continuam arrancando a admiração dos historiadores.[10] Huizinga dispensou muita atenção aos aspectos econômicos da história. É necessário dar-se conta de que o futuro autor de *O outono da Idade Média*, ao qual tão frequentemente se atribuiu o fato de não dar atenção ao papel da economia no passado, tenha sido treinado em um tema em grande parte determinado por fatores econômicos. Seu aprofundamento detalhado na história das cidades de um modo geral, e na de Haarlem em especial, conduziu-o a uma descoberta incrível: o estatuto urbano de Haarlem parecia ser baseado no de Den Bosch, que, por sua vez, repousava no de Leuven [Louvain]. Essa filiação de estatutos

3 Mary Schorer, julho de 1901.

4 Johan Huizinga, julho de 1901.

urbanos atraiu o interesse do historiador para além das fronteiras do que fora a Holanda. Poder-se-ia arriscar o ponto de vista segundo o qual a relação desses estatutos urbanos é o complemento econômico-jurídico da irradiação dos Países Baixos do sul no campo cultural: assim como os pintores das regiões do norte como Geertgen, Ouwater e Bouts se instalaram no Sul, também os estatutos urbanos holandeses seguiram os modelos das cidades no Brabante. Blok julgava o estudo de Huizinga um "excelente trabalho" e não sossegou enquanto não soube que seu aluno, em 1905, havia sido nomeado professor superior de história em Groningen.

Nesse momento, pode parecer que a arte de Van Eyck não tinha mais nenhuma influência sobre Huizinga. Ledo engano. Em 1907, outra vez com sua esposa, Mary, foi visitar Bruges. Dessa vez, uma exposição do Tosão de Ouro que, no entanto, ficou aquém das expectativas em comparação com a exposição de 1902: "O Tosão de Ouro foi muito alarde para pouca lã". Mesmo assim a exposição mostrou duas peças importantes: *A anunciação* de Jan van Eyck, de São Petersburgo (agora em Washington), **[20.8]** e o retábulo do mestre de Flémalle, que mais tarde receberia sua atenção pela figura de José fazendo as ratoeiras. **[21.1]** A própria Bruges parecia mais linda do que nunca: "Com a Mary ainda fui a Bruges passando por Sluis e Damme, uma viagem excepcionalmente agradável, nunca vi Bruges tão bem como agora, quando passávamos de bicicleta ao longo dos canais".[11] No verão de 1908, ele passeou com Jolles na Limburg dos Países Baixos e fez algumas excursões até a Bélgica, onde, entre outras, desenhou a cidade de Zoutleeuw.

E também foi nesses anos que Huizinga concebeu o plano de dedicar-se a um grande estudo sobre a civilização holandesa. Seu livro teria de ser uma reflexão sobre a essência da vida em comum holandesa; a ênfase teria de estar no século XVII, mas a história precedente também deveria abranger a cultura dos Países Baixos borguinhões. As anotações que ele fazia para si mesmo

testemunhavam um grande envolvimento pessoal.[12] Quanto à interpretação dos Van Eyck como expoentes de uma cultura belga, tal fato definitivamente não passava pela sua cabeça. Seu livro teria de ir justamente de Jan van Eyck até Rembrandt, e no início ele buscava diligentemente por acentos dos Países Baixos do norte nessa pintura dos antigos Países Baixos. Assim, o quadro de São João Batista no deserto, de Geertgen tot Sint Jans, arrancou dele a seguinte frase: "Aquele sujeitinho sombrio, a Renascença nortista".[13] A sobriedade na cor e na forma distinguia esse quadro dos contemporâneos, podendo-se situá-lo nos primórdios da pintura dos Países Baixos do norte.

De 1909 até 1910, Huizinga deu aulas de cultura borguinhã, fato que deve ser interpretado não só como precursor de *O outono da Idade Média*, mas também como algo que merece atenção no âmbito de sua história do século XVII. Em 1910, fez uma palestra em Groningen sobre Dieric Bouts como expoente de uma civilização dos Países Baixos do norte.[14] Em 1911, pela primeira vez, expôs as suas ideias a um público científico: diante da Sociedade Histórica de Utrecht ele apresentou um seminário com o título "Estrato do passado de nossa consciência nacional". Na presença de Henri Pirenne, de quem ele inicialmente também encarregou a publicação, Huizinga tratou do processo de unificação dos Países Baixos sob a dinastia borguinhã. Pouco a pouco ele considerava o orgulho e a iniciativa da casa real da Borgonha como a força motriz do processo de formação do Estado nos Países Baixos. Nos séculos XIV e XV Huizinga não procurou fronteiras estatais do século XIX.

Se o fato de evitar anacronismos lhe ofereceu um desvio na história política, as coisas eram bem diferentes na história das belas-artes. Um fator complicador estava em questão no julgamento estético da pintura de Van Eyck. Ela deveria ser considerada algo novo ou, justamente, algo antiquado? Desde o lançamento do livro de Jacob Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália*, que Huizinga também admirava, a questão do Renascimento estava no topo da agenda científica. Será que a arte dos Van Eyck deveria ser considerada manifestação de uma Renascença nortista, tão importante quanto a pintura sua contemporânea na Itália? Fierens Gevaert defendia essa posição vigorosamente. Ou a pintura dos antigos Países Baixos era um expoente da cultura germânica, em oposição à românica, como defendia o historiador alemão Karl Voll?[15] Essas perguntas não saíam da cabeça de Huizinga. Seus colegas eram o

"laboratório" para as suas ideias e sugestões. Mais tarde, quando contava setenta anos, ele declarou que de uma hora para outra a luz acendeu-se dentro dele durante um passeio ao longo do Damsterdiep. Provavelmente em 1907, não arriscava afirmar com certeza, durante um passeio fora de Groningen, teve a súbita inspiração de que a cultura dos Países Baixos borguinhões deveria ser vista não como manifestação de uma Renascença nortista, mas como uma arte que estava em decadência. Huizinga descreveu isso "como a mudança-centelha", como se a verdade lhe fora participada num instante de especial clemência. Ao interpretar a cultura borguinhã como uma cultura em decadência, Huizinga se distinguiria dos autores belgas, franceses e alemães, cada um reivindicando para sua própria nação a arte de Van Eyck e seus contemporâneos.

No verão de 1911, Huizinga estava trabalhando com as publicações do mais famoso cronista borguinhão, Jean Froissart, em Toornvliet. Um ano mais tarde, escreveu a um de seus amigos: "Espero conseguir fazer um livro sobre a cultura da época borguinhã, mas por enquanto ainda não estou lá".[16] A tentativa da Universidade de Groningen de escrever a história da escola superior no século XIX para a comemoração de seu terceiro centenário em 1914 desviava-o bastante do livro sobre a Idade Média. Muito mais séria foi a via-crúcis da doença de sua mulher, Mary, que faleceu no verão de 1914. Só em outubro daquele ano é que Huizinga se encontrou em condições de escrever as palavras de agradecimento pelas manifestações de pesar.[17] Quando *O outono da Idade Média* foi publicado, em 1919, ele queria dedicar o livro, utilizando um sinal gráfico, à memória de sua mulher. De início, ele mesmo tentou desenhar uma vinheta que expressasse o luto. Mas, por fim, deixou a tarefa a cargo de Richard Roland Holst. **[p.2]** Huizinga acabou criando laços de amizade muito próximos com esse artista e sua mulher, Henriëtte Roland Holst. Roland Holst esculpiu uma pequena matriz de buxo [*Buxus sempervirens*], que serviria somente para a primeira impressão de 1500 exemplares. Nesta edição, pela primeira vez desde 1919, essa vinheta de luto figura novamente no livro.

Em setembro de 1914 Huizinga aceitou um convite para lecionar história geral na Universidade de Leiden. Durante esses anos ele completou *O outono da Idade Média*. Em 1916, como uma antítese do texto político "Do passado de nossa consciência nacional", ele publicou o artigo "A arte de Van Eyck na vida de sua época". Mais tarde, o artigo seria

incluído em *O outono da Idade Média*. As obras seriadas dos cronistas franceses, ele as encontrou na biblioteca da Universidade de Leiden e na Biblioteca Real Holandesa, em Haia. Os quadros dos pintores flamengos primitivos, ele os conhecia das exposições na Bélgica e de suas viagens à Inglaterra (Londres) e à Alemanha. O Campo Santo em Pisa, rememorado no livro, ele também havia visto com seus próprios olhos, assim como a coleção de preciosidades dos duques da Saxônia, a chamada "Abóbada verde". Sem dúvida nenhuma, ele também deve ter viajado pela França, mas isso não é possível confirmar pela sua correspondência. Contudo, seria inimaginável que Huizinga tivesse escrito sobre os quadros existentes no Louvre e em Dijon sem ali ter estado. As observações sobre o quadro *Madona com o chanceler Rolin*, de Rogier van der Weyden, no Louvre, e sobre o retábulo do altar de Melchior Broederlam e Jacques de Baerze, em Dijon, fazem supor que Huizinga visitou essas cidades antes de 1914. **[20.7]** Sua observação sobre as pinturas nas paredes do castelo de Coucy **[18.9 - 18.10]** também justifica a suposição de uma visita pessoal antes de 1914; grande parte do castelo foi destruída durante a Primeira Guerra Mundial. Uma única anotação referente a um catálogo do Louvre de 1912 indica a possibilidade de uma visita nesse mesmo ano.[19] Durante a Primeira Guerra Mundial, uma revista franco-holandesa perguntou a opinião de alguns holandeses sobre a França. Huizinga respondeu então que as suas visitas à França, infelizmente, haviam sido curtas demais para que pudesse formar um quadro claro.[20] A primeira visita documentada à França data de 1921, ou seja, dois anos após o lançamento de *Outono*. Um ano mais tarde, em 1922, pode-se supor que Huizinga não conhecia o mausoléu de Margarida da Áustria em Brou, perto de Bourg-en-Bresse. Seu amigo Jolles divertiu-se com esse fato: "Pena que nem ao menos podemos ir até lá. É, parece que vocês aí em Leiden não possuem um historiador aceitável [...] Pode-se dizer que é a última ilustração de *O outono da Idade Média* – Felisberto e Margarida! Alegro-me tremendamente com o fato de que, para você, Brou não é um lugar comum".[21] E, em 1930, quando Huizinga deu uma palestra na Universidade de Dijon, começou declarando que naquele dia havia visto Dijon novamente, o que certamente devia ser uma indicação de que houve uma visita à França antes de 1914, mas que outro lugar importante, como Beaune (a peça de altar de Rogier van der Weyden, com o chanceler Rolin!), ele estava vendo pela primeira vez.[22] **[18.14 - 18.15]**

Quanto às miniaturas, não é possível dizer de forma alguma que as conhecesse pessoalmente. Para as miniaturas dos irmãos Limburg em *Les Très riches heures du Duc de Berry* e para as de Jean Miéllot em um manuscrito, *Épitre d'Othéa* de Christine de Pisan, ele remeteu a edições que se pode supor existiam na biblioteca da Universidade de Leiden e na Biblioteca Real Holandesa em Haia. **[20.14]** Uma outra fonte das figuras foi a *Gazette des Beaux-Arts*. No caso das pinturas de parede na igreja La de Chaise-Dieu, **[11.11]** não houve a citação de nenhuma fonte e disso seria possível concluir que Huizinga as viu pessoalmente, mas a partir de seus registros pode-se supor que a fonte, novamente, foi a *Gazette*.[23] Certa feita, ele até ganhou de presente uma miniatura: por ocasião de seu segundo casamento, com Auguste Schölvinck, o historiador suíço Werner Kaegi presenteou-o com uma miniatura que representava uma Anunciação com, à sua esquerda, Adão e Eva no paraíso e, embaixo, a expulsão pelo anjo com a espada.[24]

Em seu grande livro, Huizinga não queria apresentar toda a história da cultura dos Países Baixos borguinhões. O que ele desejava era entender a arte de Van Eyck e de seus contemporâneos em relação à época que viveram. Seu tema, em suas próprias palavras, era "as formas de vida e de pensamento" dos séculos XIV e XV; hoje em dia, diríamos: a mentalidade. Para munir-se de documentação, leu uma quantidade inacreditável de fontes de autores seculares e religiosos. Da mesma forma como, para "O surgimento de Haarlem", aprofundou-se na história econômica, exaustivamente, agora se familiarizava com os textos literários, militares, políticos e religiosos. A labuta com esse material é conhecida sobretudo a partir das cartas a Henri Pirenne. Às vezes Huizinga achava que havia assumido uma tarefa que estava acima de suas forças. Quando o livro finalmente foi concluído, ele o precedeu de uma ampla introdução, em que explicava os seus princípios e método. Entregou todo o manuscrito a um novo amigo, o jurisperito de Leiden, Cornelis van Vollenhoven, para que o lesse. Este reagiu tanto entusiástica quanto criticamente: "Brilhante, adorei!", celebrou. "E não paro de pensar: através *disso* compreender as cortes de Surakarta e Jogjakarta".[25] Ele deve ter avaliado a introdução negativamente, pois em outro lugar reagiu com mais cuidado: "Será que estou enganado quando digo que nessas páginas retorna a argumentação de defesa mais abstrata da introdução (outono vermelho)? Parece-me bem diferente do 'filme' de até agora. Bom, mas meio pesado". *O outono da Idade Média* como filme! "Além

disso, ainda se ganham asas" e "acertados" são alguns fragmentos que ficaram conservados do entusiasmo transmitido por Van Vollenhoven sobre o segundo capítulo.[26] Já em outro lugar, ao contrário, ele não hesitou em se dizer cansado de acompanhar a argumentação de defesa.[27] Por conselho de Van Vollenhoven, Huizinga retirou a introdução original e a integrou ao longo do livro. Mais tarde, como de costume, a introdução e o manuscrito de *O outono da Idade Média* foram cortados em pedaços para se poder escrever no verso. Isso comprova claramente como também Huizinga precisou fazer muitas revisões, correções e adições antes de chegar a um resultado final. Na referida introdução não preservada, possivelmente também quis se estender sobre a sua reduzida atenção às formas de interpretação econômicas. Por fim, no próprio livro, dedicou uma única observação a esse ponto, referindo-se a Jean Jaurès (v. p. 44, nota 39). Após o lançamento de *O outono da Idade Média*, Huizinga tratou da reduzida atenção pela economia em umas poucas cartas a Antoon Derkinderen.[28] Também os registros que ficaram conservados mostram claramente a quais aspectos deu prioridade: "o absurdo de querer ver motivos pol[íticos] e econ[ômicos] em todo lugar. Será que não existe o puro ódio entre famílias? e id[em], a fidelidade canina" e: "Nos tornamos preciosos demais em nossa apreciação his[tórica], de longe não nos entregamos suficientemente a nossas origens, de longe não estamos suficientemente abertos para os seus ensinamentos. Mesmo prestando atenção na ponderação extremamente crítica, não ouvimos muitas coisas que clamam".[29]

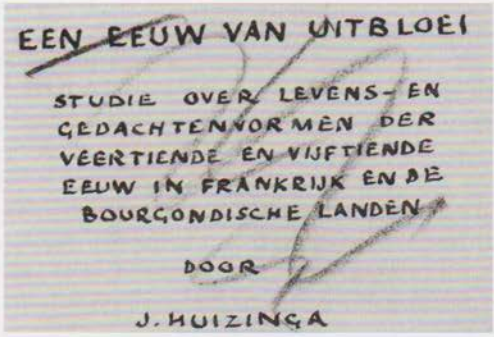
Pouco a pouco, *O outono da Idade Média* vai tocando no motivo da vingança, que Huizinga achava muito mais importante do que a justificativa econômica. Seu apontamento é ao mesmo tempo uma prova clara de seu envolvimento pessoal e da capacidade de se colocar nessa situação no passado: "Desejando-se escrever a his[tória] d[a] Borgonha, é preciso ter um Wagner, que lhe desse um motivo de vingança, que significava os dois assassinatos de 1407 e 1419. Que no lugar de mudanças ponderadas, históricas, pudesse sempre deixar soar para o seu leitor as mudanças de sentido em sua crueldade negra, em sua altivez dilacerada. Haveria de acompanhar toda a sua história, haveria de ouvi-lo em cada batalha, em cada comportamento".[30]

O espírito que fala dessas considerações é característico de todo o livro. O tema de Huizinga abrangia as paixões das pessoas, a condição espiritual de uma época. Não eram os fatos concretos políticos e militares de Filipe,

DE EEUW VAN BOURGONDIË

STUDIE OVER LEVENS- EN GEDACHTENVORMEN DER LAATSTE MIDDELEEUWEN IN FRANKRIJK EN DE NEDERLANDEN

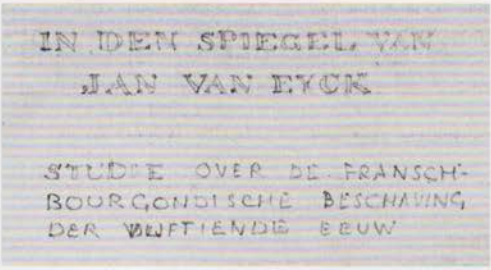
DOOR


EEN EEUW VAN UITBLOEI

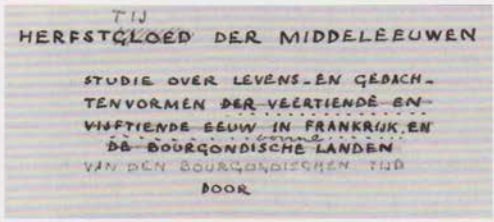
STUDIE OVER LEVENS- EN GEDACHTENVORMEN DER VEERTIENDE EN VIJFTIENDE EEUW IN FRANKRIJK EN DE BOURGONDISCHE LANDEN

DOOR

J. HUIZINGA


IN DEN SPIEGEL VAN JAN VAN EYCK

STUDIE OVER DE FRANSCH-BOURGONDISCHE BESCHAVING DER VIJFTIENDE EEUW


TIJ
HERFSTGLOED DER MIDDELEEUWEN

STUDIE OVER LEVENS- EN GEDACHTENVORMEN DER VEERTIENDE EN VIJFTIENDE EEUW IN FRANKRIJK EN DE BOURGONDISCHE LANDEN

VAN DEN BOURGONDISCHEN TIJD

DOOR

o Bom, e Carlos, o Temerário, os que mais lhe interessavam, mas o orgulho de ambos, origem de seus atos.

Colegas holandeses teimosos não conseguiam compreender, ou não o queriam compreender. Oppermann, o rígido especialista em diplomática, professor universitário de história medieval em Utrecht, considerava que não se tratava de história e, depreciativamente, se referia a Huizinga como "aquele detetive". Samuel Muller Fzn., arquivista tanto da cidade quanto da província de Utrecht, não concordava com o tratamento adotado por Huizinga para as fontes. Ele o achava por demais orientado para as fontes francesas e dos Países Baixos do sul. Com prazer, recomendou algumas poucas e pequenas, mas interessantes, crônicas de conventos dos Países Baixos do norte a pedido de Huizinga. Bem, Muller na verdade achava que Utrecht era o coração da história da Holanda, uma opinião para a qual sua própria posição dominante contribuía consideravelmente. Só que Huizinga ressentiu-se com essa concepção nacionalista limitada. Oito anos mais tarde, quando consagrou uma palestra à missão da história da cultura, sem fazer perguntas, ele reprovou a mera publicação de documentos: "algumas cartas de um diplomatazinho de uma cidadezinha diminuta aqui, as contas de um conventozinho miserável acolá!".[31] Tal a menção ao "conventozinho miserável" – a palavra "miserável" foi acrescentada mais tarde –[32] não seria uma lembrança das preocupações de Muller sobre os Países Baixos do norte? A forma de abordagem de Huizinga de fato não conhecia limites territoriais. Temas como "a imagem da morte" ou "o sonho de amor e heroísmo" elevavam-se acima dos limites físicos de séculos posteriores. Ele não citou o *São João Batista* de Geertgen em nenhum lugar de *O outono da Idade Média*, e as suas simpatias pelos Países Baixos do norte já não eram mais tão fortes

5 Esboços de títulos para *O outono da Idade Média* entre os manuscritos de Johan Huizinga.

quanto dez anos antes, embora tivesse consideração pelos pintores dos Países Baixos do norte que, segundo ele, estavam mais próximos da "seriedade da vida burguesa".

Huizinga complementava cuidadosamente cada reimpressão do livro. Se na primeira edição, como foi observado, ainda fazia muitas referências à cultura da Índia antiga, nas impressões posteriores, cada vez mais, ele as foi deixando de lado. É muito mais frequente a inclusão de complementações. Assim, na primeira edição faltavam as passagens negativas sobre o trabalho de ourivesaria de São Paulo em Luik e o presente de ano-novo para o rei francês. **[18.16 - 18.17]** Também chama a atenção a inclusão, na quarta impressão, da ratoeira que é fabricada por São José no pequeno tríptico do mestre de Flémalle. No início, Huizinga achava que justamente esse detalhe desconhecido de valor singular devia-se ao fato de estar desvinculado do contexto religioso da Anunciação a Maria no painel central. Na quarta impressão, no entanto, ele acrescentou que também a ratoeira tinha um conteúdo religioso (p. 521, nota 1).[33] O historiador teuto-americano Erwin Panofsky (1892-1968) revelou-se o grande mestre em desnudar tais significados ocultos e cunhou o termo "*disguised symbolism*" (simbolismo disfarçado). Célebre é a interpretação de Panofsky de 1934 do retrato de Giovanni Arnolfini e sua esposa como um retrato de casamento, artigo que não escapou a Huizinga.[34] O artigo de Panofsky não teve consequências para o juízo de Huizinga; em outra passagem de *O outono da Idade Média*, ele já havia sugerido a possibilidade de um pintor às vezes ter de se orientar pelos desejos muito exigentes de um "beato leigo", que igualmente bem poderia ser um contratante com qualificação teológica.

Exceto por poucas críticas como de Muller e Oppermann, a recepção a *O outono da Idade Média* foi mais positiva do que se poderia imaginar.[35] O livro fez sucesso, nacional e internacionalmente. Enquanto Huizinga ainda estava vivo, foram lançadas cinco impressões em holandês e o livro foi traduzido para o inglês, alemão, sueco, espanhol, francês, húngaro e italiano. O sucesso, em primeiro lugar, deve estar relacionado ao título, sugestivo e convidativo. A imagem do outono devia servir como símbolo para essa "estação de maturidade e fenecimento". Em seu *Huizinga en de troost van de geschiedenis* [Huizinga e o consolo da história], Léon Hanssen mostra como o "consolo do outono" no primeiro decênio do século geralmente aparecia como uma metáfora popular.[36] Inicialmente, Huizinga também havia se batido

com o título e anotara vários esboços antes de chegar à sua escolha definitiva. **[5]** O rico uso da língua e o surpreendente tratamento temático da vida medieval tardia aumentavam o encanto do livro, mas... ao mesmo tempo dificultavam o acesso a ele. Não injustamente, André Jolles avaliou em sua crítica que os títulos dos capítulos somente se tornavam compreensíveis para o leitor após a leitura. Huizinga acatou essa objeção, dividindo o livro de forma mais clara. Os quatorze capítulos da primeira e segunda impressão foram redivididos em vinte e dois nas posteriores. Mas Jolles não tinha razão quando disse que Huizinga deveria ter organizado o seu livro em torno da vida dos personagens principais. Justamente sob essa forma é que seu livro teria, sim, assumido um ar antiquado como a enésima dinastia borguinhã. Era justamente o desejo de compreender as "formas de vida e de pensamento" o que fazia com que cada nova geração de leitores nela pudesse refletir o seu próprio sentimento de vida. Huizinga não fez mais outras concessões: seu livro era dirigido ao leitor culto e ele considerava que esse mesmo leitor possuía um elevado conhecimento sobre história, arte e literatura. De um lado, alto demais, considerando os critérios de hoje em dia; por outro lado, *O outono da Idade Média*, justamente por sua riqueza de forma e conteúdo, permanece um livro que surpreende a cada leitura.

Notas

1 Francis Haskell, *History and its images. Art and the interpretation of the past*. New Haven/Londres: 1993, no qual há um capítulo "Huizinga and the Flemish Renaissance".

2 Henri Pirenne, *Histoire de Belgique*, II. Bruxelas, 1908; H. Fierens Gevaert, *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*. Bruxelas, 1905, mencionado em Krul, "Huizinga's *Herfsttij*: achtergrond en vooruitzicht", n. 32 e 33.

3 V.W. I, p. 33.

4 Anton van der Lem, *Johan Huizinga*, p. 76; *Briefwisseling* I, p. 53.

5 Johan Huizinga, *Briefwisseling*, n. 5, p. 44.

6 Anton van der Lem, *Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed*, Amsterdam, 1997, p. 48.

7 Johan Huizinga, V.W. III, p. 446.

8 Johan Huizinga, *Briefwisseling*, n. 31, p. 56.

9 Jo Tollebeek, "Tien jaren. P.J. Blok als Gronings mediëvist", in: idem, *De ekster en de kooi. Nieuwe opstellen over de geschiedschrijving*. Amsterdam, 1996, pp. 199-223.

10 Pim den Boer, "Huizinga's oog", in: Arnold Labrie, Solange Leibovici, Ton Hoenselaars, *Huizinga 1995*, número temático do *Bulletin Geschiedenis, Kunst, Cultuur* 4, 1995, n. 3, pp. 12-29. J. A. Kossmann-Putto, "Huizinga als mediëvist in Groningen", in: Catrien Santing, *De Geschiedenis van de Middeleeuwen aan de Groningse Universiteit 1614-1939*. Groningen, 1997, pp. 97-108.

11 Johan Huizinga, *Briefwisseling* I, n. 60, pp. 90-91.

12 Anton van der Lem, *Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed*, capítulo 4, figura 9: fac-símile do plano de Huizinga para "Beschaving der zeventiende eeuw" [Civilização do século XVII].

13 Leiden, biblioteca da universidade, arquivo de Johan Huizinga, n. 122, envelope "De schilders der 17e eeuw" [Os pintores do século XVII].

14 Wessel Krul, "Huizinga's *Herfsttij*: achtergrond en vooruitzicht", p. 92.

15 Para isso consulte a excelente composição de Wessel Krul, "'Realisme, Renaissance en nationalisme: cultuurhistorische opvattingen over de Oudnederlandse schilderkunst tussen 1860 en 1920".

16 Johan Huizinga, *Briefwisseling* I, n. 93, p. 121.

17 Original: Baarn, prof. dr. J. Th. F. Boeles, filho do destinatário Mr. P. C. J. A. Boeles.

18 Para os demais temas, entre eles os do próprio Huizinga, v. meu *Johan Huizinga*, p. 147.

19 Leiden, biblioteca da universidade, arquivo de Johan Huizinga, n. 27, envelope "Iconographie" [Iconografia]: Cat. 1912 II, pp. 59, 997, Louvre n. 1003.

20 Huizinga a G. S. de Solpray, diretor de *La Revue de Hollande*. In: Johan Huizinga, *Briefwisseling* III, n. 182a, p. 469.

21 André Jolles a Huizinga, 13 fevereiro 1922. In: Johan Huizinga, *Briefwisseling* I, n. 387, p. 379.

22 Leiden, biblioteca da universidade, arquivo de Johan Huizinga, n. 27, "La physionomie morale de Philippe le Bon", seq. I: "Hoje, depois de

ter visto Dijon novamente, depois de sobretudo ter visto Vézelay, Avallon, Semur, Beaune e esse país da Borgonha agradável e sorridente na primavera, não hesito em confessar, com todo o meu coração, que sou um borguinhão, considerando que o signficado de borguinhão há quatro séculos também é um bom francês".

23 Leiden, biblioteca da universidade, arquivo de Johan Huizinga n. 52 II, envelope "het macabere" (o macabro): remete a *Gazette des Beaux-Arts* de abril-junho de 1918, p. 167.

24 Johan Huizinga, *Briefwisseling* IIIL, n. 1329, p. 237.

25 Anton van der Lem, *Johan Huizinga*, p. 140.

26 Leiden, biblioteca da universidade, arquivo de Johan Huizinga, n. 80, envelope "Cobden".

27 Leiden, biblioteca da universidade, Arquivo de Johan Huizinga, n. 114, envelope "symbolisme en allegorie" [simbolismo e alegoria], fragmento no verso: [N]*icopolis??/ goed en onderhou*[*dend*]/ *de draad van he*[*tl*]/ *betoog ben ik totaa*[*l*]/ *kw*[*ijt*] [Nicópolis/ bom e conservado/ perdi totalmente o fio da argumentação].

28 Léon Hanssen, *Huizinga en de troost der geschiedenis*, pp. 235-36.

29 Leiden, biblioteca da universidade, arquivo de Huizinga, n. 52 II, envelope "partijliefde" [amor partidário].

30 Leiden, biblioteca da universidade, arquivo de Huizinga, n. 52 II, envelope "wraakmotief" [motivo da punição].

31 V. W. VII, 37.

32 Leiden, biblioteca da universidade, arquivo de Huizinga, n. 47, envelope "Architrenius" (Arquitrênio).

33 Nesse ínterim, a machadinha, o serrote e o cajado representados nesse mesmo painel também foram resumidos ao seu significado religioso. Veja Bernard Ridderbos, "Objecten en vragen" [Objetos e perguntas]. In: idem, e Henk van Veen, "*Om iets te weten van de oude meesters". De Vlaamse Primitieven-herontdekking, waardering en onderzoek*, com referência a Isaías (10, 15): "Será que então a machadinha vangloriar-se-á daquele que com ela golpeia? Ou será que a serra se elevará contra aquele que a puxa? Como se uma vara neutralizasse aquele que a eleva e se enobrecesse um cajado, que é apenas de madeira".

34 Erwin Panofsky, "Retrato de Arnolfini por Jan van Eyck", *The Burlington Magazine* 64 (1934), edição janeiro-junho, pp. 117-27. O professor universitário Wilhelm Martin chamou a atenção de Huizinga para este artigo e para as reações que se seguiram a ele. Martin a Huizinga, Leiden, 2 fevereiro 1935. Leiden, biblioteca da universidade, arquivo de Huizinga, n. 114; não na *Briefwisseling*, com partes destacadas por Huizinga ao ler o artigo de Panofsky, entre outros: "A postura está totalmente correta, ele dar-lhe-á a mão direita, a sua direita ainda permanece somente com o dorso em sua esquerda". Além disso, Huizinga

concentrou-se no significado do "Johannes de Eyck fuit hic". Sem citar Panofski, ele dedicou uma nota de rodapé a esta discussão na quarta impressão, na qual ele, em 8 de fevereiro de 1935, marcou a palavra previamente (nesta edição, capítulo 18, nota 38).

35 Léon Hanssen, *Huizinga en de troost van de geschiedenis*, pp. 192-96, fornece algumas correções importantes na concepção de Hugenholtz, "The fame of a masterwork".

36 Léon Hanssen, *Huizinga en de troost der geschiedenis*, "de troost van de herfst", pp. 223-29.

Bibliografia seleta de Johan Huizinga

De Vidusaka in het Indisch Tooneel [O *vidusaka* no teatro indiano]. Groningen: Noordhof, 1897.

Hendrik Kern, Mannen en Vrouwen van Beteekenis [Hendrik Kern, homens e mulheres de importância]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1899.

Over Studie en Waardeering van het Buddhisme [Sobre o estudo e a apreciação do budismo]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1903.

Van den Vogel Charadrius [Do pássaro chamado borrelho]. Amsterdam: Koninglijke Akademie van Wetenschappen, 1903.

Het aesthetische Bestanddeel van Geschiedkundige Voortelingen [O elemento estético dos conceitos históricos]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1905.

De Vergadering der Staten-Generaal op 10 Juni 1584 na den Noen [A reunião dos Estados-Gerais na tarde do 10 de junho de 1584]. Bijdragen voor vaderlandsche geschiedenis en oudheitskunde, série 6, 1907.

Over de oudste geschiedenis van Haarlem [Sobre a história mais antiga de Haarlem]. Haarlem: Uitgeven door de Vereeniging "Haarlem", 1907.

De romeinsche Mijlpaal van Monster [O marco histórico romano de Münster]. Bijdragen voor vaderlandsche geschiedenis en oudheitskunde, série 7, 1909.

Rechtsbronen der Stad Haarlem [As fontes jurídicas da cidade de Haarlem]. Werken der Vereeniging tot uitgaaf der bronnen van het oude vaderlandsche recht, 2ª série, 13, 1911.

Rede over de Geschiedenis der Universiteit te Groningen [Discurso sobre a história da universidade em Groningen], 1914.

Westfriesche en Kennemer Dingtalen [Litígios da Frísia do Leste e do Kennemer]. Verslagen en mededeelingen van de Vereeniging tot uitaaf van de bronnen van het oude vaderlandsche recht, 6 (1910), 1915.

Over Historische Levensidealen [Sobre o ideal de vida histórico]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1918.

Mensch en Menigte in Amerika [Indivíduo e massa na América]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1918.

Herfsttij der Middeleeuwen [O outono da Idade Média]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1919.

Staatszin en Zakengeest in Amerika [Pompas e decadência do espírito na América]. Amsterdam: Verslagen en mededeelingen der Koninglijke Akademie van Wetenschappen, 5ª série, volume 4 (1920), 1919.

Een oude Schippersterm [Um antigo termo da marinharia]. Amsterdam: Verslagen en mededeelingen der Koninglijke Akademie van Wetenschappen, 1920.

Een Schakel in de Ontwikkeling van den Term Middeleeuwen? [Um elo no desenvolvimento do termo Idade Média?]. Koninglijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, série 53, A5, 1921.

Noodwendig Vertoog, C. D. J. Brand over de Hollandsche Stadsrechten der VIIIe eeuw [O estatuto urbano holandês no século VIII segundo C. D. J. Brand]. Bijdragen Bijdragen voor vaderlandsche geschiedenis en oudheitskunde, 5ª série, volume 10 (1923), 1922.

Van Instituut tot Akademie [Do Instituto à Academia]. Amsterdam: Koninglijke Akademie van Wetenschappen, 1921/1922 (1923), 1923.

Erasmus [Erasmo]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1924.

Grotius' plaats in de Geschiedenis van den Menschelijken Geest [As imagens de Grócio na história do

espírito humano]. Gent: Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Akademie voor taal- en letterkunde, série 2, 3, 1925.

Koning Eduard IV van Engeland in Ballingschapp [O rei Eduardo IV da Inglaterra no exílio], in: *Mélanges d'Histoire offerts à Henri Pirènne par ses anciens élèves et ses amis à l'occasion de sa quarantième année d'enseignement à l'Université de Gand (1886-1926)*, volume I. Bruxelas: 1926.

Tien Studiën [Dez estudos]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1926.

Taak en Termen der Beschavings-Geschiedenis [Tarefas e termos da história da civilização]. Hist. Gen., 1927.

Levenen Werk van Jan Veth [Vida obra de Jan Weth]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1927.

Amerika levend en denkend [Vida e pensamento da América]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1927.

Cultuurhistorische Verkenningen [Explorações histórico-culturais]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1929.

Over een Definitie van het Begrip Geschiedenis [Sobre uma definição do conceito de história]. Amsterdam: Koninglijke Nederlandse Akademie van wetenschappen, tomo 68, série B, 2, 1929.

Über die Verknüpfung des poetischen mit dem theologischen bei Alanus de Insulis [Sobre a combinação do poético e do teológico em Alanus de Insulis]. Amsterdam: Koninglijke Nederlandse Akademie van wetenschappen, tomo 74, série B, 6, 1932.

Over de Grenzen van Spel en Ernst in de Cultuur [Sobre as fronteiras do jogo e da seriedade na cultura]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1933.

Lettre à M. Julien Benda [Carta ao sr. Julien Benda], *L'Esprit*, l'éthique et la guerre. Paris: Institut Internationale de Coopération Intellectuelle/ Société des Nations, Collection Correspondance 3, 1934.

Nederland's Geestesmerk [A marca espiritual da Holanda]. Leiden: Sijthof, 1935.

Burg en Kerspel in Walcheren [Fortaleza e paróquia em Walcheren]. Amsterdam: Koninglijke Nederlandse Akademie van wetenschappen, volume 80, série B, 1933, 1935.

In de Schaduwen van Morgen – Een diagnose van het geestelijk lijden van onzen tijd [Nas sombras da manhã – um diagnóstico do padecimento espiritual de nosso tempo]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1935.

Abaelard, 12 Juni 1935 [Abelardo, 12 de junho de 1935]. Leiden: Handelingen en levensberichten van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde, Jaarboek 1934/1935,1935.

Henri Pirènne. Leiden: Handelingen en levensberichten van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde, Jaarboek 1934/1935, 1935.

De Wetenschap der Geschiedenis [A ciência da história]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1937.

Scaldemariland. Amsterdam: Koninglijke Nederlandse Akademie van wetenschappen, volume 84, série B 2, 1937.

Homo ludens – Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur [*Homo ludens* – ensaio (determinação ou regra) do elemento lúdico da cultura]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1938.

Neutraliteit en Vrijheid, Waarheid en Beschaving [Neutralidade e liberdade, verdade e civilização]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1939.

Patriotisme en Nationalisme in de Europeesche geschiedenis tot het einde der 19e eeuw [Patriotismo e

nacionalismo na história europeia até o final do século XIX]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1940.
Nederland's Beschaving in de 17e. eeuw [A civilização holandesa no século XVII]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1941.
Over Vormveranderingen der Geschiedenis [Sobre as mudanças formais da história]. Amsterdam: Koninglijke Nederlandse Akademie van wetenschappen, nova série, volume 4, número 3, 1941.
De Wetenschappen in het Algemeen en die der afdeeling Letterkunde [As ciências em seu conjunto na seção de literatura]. Amsterdam: Koninglijke Akademie van Wetenschappen, Jaarboek 1940/1941, 1941.
Geschonden Werelt – Een beschouwing over de kansen op herstel van onze beschaving [Mundo imperfeito – consideração sobre as possibilidades de reestabelecimento de nossa civilização]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1945.

Edições póstumas

Mijn weg tot de historie [Meu caminho para a história]. Haarlem: Tjeenk Willink, 1947.
Verzamelde Werken [Obras completas], (eds.) L. Brummel, W. R. Juynboll, Th. J. G. Locher, 9 volumes. Haarlem: Tjeenk Willink, 1948-1953.
Verspreide opstellen over de Geschiedenis van Nederland [Ensaios esparsos sobre a história da Holanda] (ed.) Wessel E. Krul. Amsterdam: Sijthof, 1982.
Briefwisseling [Correspondência], 3 volumes, (org.) Leon Hanssen, W. E. Krul, Anton van der Lem. Haalem: Tjeenk Willink, 1989-1991.
Amerika dagboek: 14 april – 19 juni 1926 [Diário da América: 14 de abril – 19 de junho de 1926]. (org.) Anton van der Lem. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1993.
Herfsttij der Middeleeuwen – Studie over Levens- en Gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden [O outono da Idade Média – estudo sobre as formas de vida e de pensamento nos séculos XIV e XV na França e na Holanda]. (org.) Anton van der Lem. Edição ilustrada. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1997.
Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw: een schets [A civilização holandesa no século XVII: um esboço]. (org.) Anton van der Lem. Edição ilustrada. Amsterdam: Uitgeverij Contact,1998.

Edições estrangeiras de *O outono da Idade Média*

INGLATERRA

The Waning of the Middle Ages: a Study of the Forms of Life, Thought, and Art in France and the Netherlands in the 14th and 15th Centuries. Trad. F. Hopman. Londres: Edward Arnold & Co, 1924.

SUÉCIA

Ur medetidens höst. Studier över 1300- och 1400- talens levnadsstil och tankeformer i Frankrike och Nederländerna, Estocolmo: C.E. Fritzes Bokförlag, 1927.

Ur medeltidens höst. Estocolmo: Prisma, 1986.

Ur medeltidens höst. Stockholm: Lind & Co, 2007.

ALEMANHA

Herbst des Mittelalters - Studien über Lebens und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Trad. Tilli Jolles-Mönckeberg. Munique: Drei Masken Verlag, 1928.

FRANÇA

Le Déclin du Moyen Âge. Trad. Julia Bastin. Prefácio de Gabriel Hanotaux. Bibliothèque historique. Paris: Payot, 1932.

ITÁLIA

Autunno del Medioevo. Trad. Bernardo Jasink. Florença: Sansoni, 1940.

L'autunno del Medioevo. Roma: Newton Compton, 1997.

Autunno del Medioevo. Milão: Rizzoli, 2000.

ARGENTINA

El Otoño de la Edad Media – Estudios sobre las Formas de la Vida y el Espíritu durante los Siglos XIV y XV en Francia y en los Paises Bajos. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1947.

ESPANHA

El Otoño de la Edad Media – Estudios sobre las Formas de la Vida y el Espíritu durante los Siglos XIV y XV en Francia y en los Paises Bajos. Madri: Revista de Occidente, 1967.

El Otoño de la Edad Media – Estudio sobre las Formas de la Vida y del Espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Paises Bajos. Madri: Alianza Editorial, 1996.

ROMÊNIA

Amurgul evului mediu. Bucareste: Univers, 1970.

Amurgul evului mediu. Bucareste: Meridiane, 1993.

Amurgul evului mediu. Bucareste: Humanitas, 2002.

JAPÃO

Chusei no aki. Tóquio: Kawade shobo shinsha, 1972.

Chusei no aki. Tóquio: Chuokoron sha, 1998.

HUNGRIA

A középkor alkonya. Budapeste: Magyar Helikon, 1976.

A középkor alkonya. Budapeste: Európa, 1996.

PORTUGAL

O declínio da Idade Média. Trad. Augusto Abelaira a partir da versão inglesa de 1924. Lisboa: Verbo, 1978.

RÚSSIA

Osen' Srednevekov'ja: Issledovanie form ziznennogo uklada i form myslenija v XIV i XV vekach vo Francii i Niderlandach, Moscou: Nauka, 1988.

Osen' srednevekov'ja: Issledovanije form ziznennogo uklada i form myslenija v XIV i XV vekach vo Francii i Niderlandach. Moscou: Kultura, Progress, 1995.

SÉRVIA

Jesen srednjeg veka. Novi Sad: Matica Srpska, 1991.

ESTADOS UNIDOS

The Autum of the Middle Ages. Trad. Rodney J. Payton e Ulrich Mammitzsch. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

LITUÂNIA

Viduramziu ruduo. Vilna: Amzius, 1996.

ISRAEL

Bi-stav yemei ha-benayim. Jerusalém: Bialik Institute, 1997.

Staw jeme ha-benajim. Jerusalém: Carmel, 2009.

REPÚBLICA TCHECA

Podzim stredoveku. Praga: Paseka, 1999.

TURQUIA

Ortaçağın Günbatımı. Ancara: İmge Kitabevi Yayınları, 1999.

FINLÂNDIA

Keskiajan syksy. Laatukirjat: WSOY, 2000.

BULGÁRIA

Zalezat na srednovekovieto. Sofia: Panorama, 2002.

NORUEGA

Middelalderens høst. Oslo: Aschehoug, 2004.

POLÔNIA

Jesien sredniowiecza. Varsóvia: Panstwowy Instytut Wydawniczy (PIW), 2005.

ESTÔNIA

Keskaja sügis. Tallinn: Varrak, 2007.

CHINA

Zhongshiji de quiutian. Guangxi: Guangxi Normal University Press, 2008.

Sobre as ilustrações

Anton van der Lem

Johan Huizinga não se preocupou com ilustrações para *O outono da Idade Média*. Assim, a primeira e a segunda impressão de seu livro não são ilustradas. A iniciativa de ilustrá-lo foi adotada pelo editor Arno Duch da editora Drei Masken em Munique, que em 1924 publicou a tradução alemã.Huizinga não dava muita importância a ilustrações, mas aceitou e foi se aconselhar com Vogelsang, historiador de arte de Utrecht. Finalmente, os três senhores chegaram a uma escolha de quatorze ilustrações. Exatamente as mesmas ilustrações são incluídas na terceira edição holandesa. Em 1935, por ocasião da quarta impressão holandesa, o historiador da arte de Leiden, R. W. Juynboll, encarregou-se da revisão sem que, a propósito, seu nome fosse citado na edição. Sabe-se de sua contribuição pela carta de Tjeenk Willink a Huizinga (21 de janeiro de 1935. Leiden, UB, arquivo de Johan Huizinga, nº 79). Juynboll riscou duas ilustrações da lista e acrescentou oito, sem maior responsabilidade. A edição de jubileu de 1969 é a mais amplamente ilustrada, sob a supervisão da dra. J. M. van Winter. Até então, ninguém considerara fazer uma reunião sistemática das obras de arte (quadros e miniaturas) citadas nominalmente por Huizinga.

A edição holandesa de 1997 proveio do desejo de apresentar ao leitor o máximo possível das obras de arte citadas por Huizinga. Para cada ilustração, há uma indicação em destaque no corpo do texto, e cada ilustração constitui uma complementação importante do texto. Não só as conhecidas obras de arte de Jan van Eyck, Rogier van der Weyde e seus contemporâneos foram incluídas. Pareceu muito mais importante ilustrar as obras literárias citadas por Huizinga com miniaturas dos manuscritos correspondentes. Principalmente onde a argumentação do próprio Huizinga remetia a figuras, é incompreensível que o leitor tenha tido de esperar tanto tempo pela apresentação das ilustrações conhecidas, por exemplo aquela do manuscrito de Christine de Pisan, *Épitre d'Othéa*, com as miniaturas de Jean Miéllot **[21.15-21]**. Em outros casos, Huizinga referiu-se a manuscritos que foram preservados: por exemplo, o de Sebastien Mamérot sobre os nove heróis e heroínas, ou da defesa de Jean Petit referente ao assassinato do duque de Orléans. Pela primeira vez foram aqui apresentadas as imagens dos respectivos manuscritos **[4.7 e 17.5]**. Dessa forma, poderá ser visto em ilustrações o máximo do que Huizinga citou em suas palavras.

Uma única vez foi impossível encontrar uma imagem apropriada. Huizinga denominava a cruz de São Laud de uma relíquia querida

para o rei Luís XI da França (p. 192). Segundo a tradição oral, ela pertencera a Santo Laudus de Saint Lo, um bispo de Coutances do século VI. Na verdade, essa cruz foi trazida da Terra Santa por Foulques, conde de Anjou, rei de Jerusalém. A cruz era dourada e enfeitada com pedras semipreciosas, mas acabou sendo avariada durante a Revolução Francesa. Em outro caso, não foi possível estabelecer qual imagem Huizinga teve em mente. Assim, ele citou vagamente a figura de *Le Temps* (O tempo) de um manuscrito de *L'Abuzé en court*, mas parece que não foi possível rastrear a ilustração a que se referiu. Nesse caso, escolheu-se outra ilustração de outro manuscrito da mesma obra **[15.8]**. Apenas uma vez encontraram-se restrições quanto a um número-limite no que diz respeito à quantidade de reproduções desejada. O Museu de Condé em Chantilly concedeu autorização para a reprodução de sete ilustrações de *Les Très riches heures du Duc de Berry*, enquanto Huizinga fez muitas referências a reproduções dessa obra. Por fim, uma única vez foi necessário prescindir de uma imagem disponível pois, por motivos práticos, parecia impossível ilustrar de fato cada uma das obras citadas. Isso faria com que houvesse um acúmulo demasiado grande de imagens em alguns pontos do livro. Nesses casos, deu-se preferência a imagens menos conhecidas que as das pinturas famosas dos grandes museus. Espera-se que essa ampla amostra gráfica tenha feito jus ao rico conteúdo do texto clássico de Huizinga.

Capa Petrus Christus [c. 1410/20 - c. 1475/76], *Retrato de uma jovem*, década de 1460, óleo sobre madeira, 29 × 22,5 cm, Staatliche Museen, Berlim.

Fontes das ilustrações

1

1.1 The Minneapolis Institute of Arts
1.2 Londres, National Gallery
1.3 Reprodução, *Antwerpen's Onze-Lieve-Vrouw-Toren* (Antuérpia, 1927)
1.4 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 2643, fol. 207
1.5 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 2771, fol. 176v
1.6 Arras, Bibliothèque Municipale. Recueil d'Arras
1.7 Florença, Museo Nazionale
1.8 Berlim, Staatliches Museen
1.9 Viena, Kunsthistorisches Museum
1.10 Chantilly, Musée Condé
1.11 Leiden, Biblioteca da universidade, Ms. Voss. G.G. F.2, fol. 184r
1.12 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9392, fol. 77v
1.13 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 10-485, fol. I
1.14 Paris, Musée du Louvre
1.15 Reprodução, *Mariken van Nieumeghen*, Willem Vorsterman (Antuérpia, c. 1515)
1.16 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9511, fol. 398r
1.17 Paris, Musée de Cluny
1.18 Viena, Arquivo nacional
1.19 Chantilly, Musée Condé, TRH, fol. 64v
1.20 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Rés. y°, 245

2

2.1 Arras, Bibliothèque Municipale. Recueil d' Arras
2.2 Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum
2.3 Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection
2.4 Reprodução, Thorsten Droste, *Burgund. Kernland des europäischen Mittelalters* (Munique, 1993)
2.5 Staatsbibliothek de Berlim – Departamento de manuscritos. Depósito Breslau I, vol. I, fol. 146v
2.6 Arras, Bibliothèque Municipale, Recueil d'Arras
2.7 Bruxelas, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
2.8 Utrecht, Museum Catharijneconvent
2.9 Arezzo, Sala do tesouro da catedral
2.10 Arras, Bibliothèque Municipale, Recueil d'Arras
2.11 Haia, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 E 10, f. 42r
2.12 Haia, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 E 10, f. 45v
2.13 Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
2.14 Dijon, Musée des Beaux-Arts
2.15 Berlim, Staatliches Museen
2.16 Berlim, Staatliches Museen
2.17 Aix, Musée d'Aix

3

3.1 Hamburgo, Atribuído a le Maître des prélats bourguignons, fol. 2. Coleção particular
3.2 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 126, fol. 7
3.3 Reprodução, Lichtemberg, Prognosticátio (Mainz, 1482)
3.4 Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

4

4.1 Chantilly, Musée Condé, TRH fol. 195r
4.2 Arras, Bibliothèque Municipale, Recueil d'Arras
4.3 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2549, fol. 6
4.4 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 22547, fol. 1
4.5 Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12559, fol. 125v
4.6 Paris, Bibliothèque Nationale de France. Ms. fr. 125 59, fol. I2F
4.7 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 2577, fol. 1
4.8 Châteaudun, capela do claustro
4.9 Leiden, Biblioteca da universidade, Ms. BPL 76 A, f. 30v
4.10 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 192, fol. 1
4.11 Reprodução, Benedikt Tschachtlan, *Chronik*, (c. 1470)

5

5.1 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
5.2 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 345, fol. 1
5.3 Paris, Institut de France – Musée Jacquemart-André, Ms. 2, fol. 26v
5.4 Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
5.5 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 2692, fol. 68
5.6 Aix-en-Provence, Cathédrale Saint-Sauveur

6

6.1 Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. Chifflet 9 1, fol. 2
6.2 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9027, fol. 6r
6.3 Dijon, Musée des Beaux-Arts
6.4 Londres, British Museum, Add. Ms. 18850, fol. 256v
6.5 Basileia, Historisches Museum
6.6 Paris, Bibliothèque Nationale de France. Ms. fr. 19819 fol. 1
6.7 Londres, Courtauld Gallery
6.8 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 2813, fol. 394
6.9 Berlim, Staatliches Museen
6.10 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9231, fol. 109v
6.11 Avignon, Musée du Petit-Palais.
6.12 Haia, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 E 10, f. 5v
6.13 Londres, British Library, Ms. Royal 20C, fol. 119
6.14 Londres, com permissão da British Library, Ms. cott. Nero. E. II. fol. 220v
6.15 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9547
6.16 Haia, Koninklijke Bibliotheek. Ms. 76 E 10, fol. 68v

7

7.1 Munique, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 10103
7.2 Paris, Louvre
7.3 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2564, fol. 413r
7.4 Staatsbibliothek de Berlim – Departamento de manuscritos. Dep. Breslau 1, vol. 1, fol. 191v
7.5 Staatsbibliothek de Berlim – Departamento de manuscritos, Dep. Breslau 1, vol. 1, fol. 200r

7.6 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2533, fol. 7v
7.7 Arras, Bibliothèque Municipale, Recueil d'Arras
7.8 Leiden, Biblioteca da universidade, Ms. Voss. G.G. F.2, fol. 124v
7.9 Alemanha, coleção particular
7.10 Paris, Bibliothèque Nationale de France. Ms. fr. 2643, fol. 73r
7.11 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 5837, fol. I
7.12 Haia, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 E 10, fol. 64r
7.13 Arras, Bibliothèque Municipale, Recueil d'Arras
7.14 Reprodução, *Divisiekroniek*, fol. CCXXI

8

8.1 Londres, British Library, Ms. Harley 4425, fol. 12
8.2 Biblioteca nacional de Berlim – Dep. Breslau, Ms. Rehdinger 48-49
8.3 Londres, British Library, Ms. Harley 4425
8.4 Londres, British Library, Ms. Harley 4431
8.5 Versailles, Versailles et Trianon
8.6 Coleções de arte nacionais de Dresden, Galeria de pinturas dos Mestres Antigos

9

9.1 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 10977-9, fol. 9
9.2 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1584 fol. D r-v
9.3 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9542, fol. 1

10

10.1 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 23279, fol. 4r
10.2 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. I I.064, fol. II
10.3 Aken, sala do tesouro da catedral
10.4 La Neuveville, Musée Municipal
10.5 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9236, fol. 3r
10.6 Londres, Robinson Trust. Ms. Phillips 8338, fol. 59r

11

11.1 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1816, fol. I
11.2 Avignon, Musée Calvet
11.3 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 9471
11.4 Bruxelas, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
11.5 Soissons, Musée Municipal
11.6 Haia, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 78 D40, f. 911
11.7 Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 3142, fol. 311v
11.8 Nova York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1969 (69-86, fol. 321 v-322r)
11.9 Pisa, Campo Santo
11.10 Reprodução, Guyot Marchant, *La Danse Macabre* (Paris, 1485)
11.11 La Chaise-Dieu (Dép. Haute Loire), Église Saint Robert
11.12 Angers, Archives Maine et Loire, Ms. Lehoreau
11.13 Reprodução, Guyot Marchant, *La Danse Macabre* (Paris 1485)
11.14 Berlim, Staatliches Museen

11.15 Haarlem, Stadsbibliotheek
11.16 Paris, Louvre
11.17 Leiden, Biblioteca da universidade, Arquivo de Huizinga, n. 114
11.18 Paris, Louvre
11.19 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 10.748

12

12.1 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9511, fol. 151
12.2 Haia, Koninklijke Bibliotheek, Ms 76 G 21, fol. 74v
12.3 Londres, National Portrait Gallery
12.4 Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
12.5 Amiens, Bibliothèque municipale, Coll. Lescalopier, n. 17
12.6 's-Heerenberg, Huis Bergh
12.7 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 12476, fol. 98r
12.8 Berlim, Staatliches Museen
12.9 Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
12.10 Arras, Bibliothèque Municipale, Recueil d'Arras
12.11 Gent, St. Baafs
12.12 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1576, fol. 9r
12.13 Rouen, Musée des Beaux-Arts
12.14 Nova York, Pierpont Morgan Library, Ms. 917, f. 321
12.15 Dijon, Musée des Beaux-Arts
12.16 Chantilly, Musée Condé
12.17 Amsterdam, Rijksmuseum

13

13.1 Siena, Capitolio del Duomo
13.2 Londres, British Library, Ms. 18850
13.3 Utrecht, Museum Catharijneconvent
13.4 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1800
13.5 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Naf. 5916, fol. 11v-12r
13.6 Londres, National Gallery
13.7 Paris, Collection de Ganay
13.8 Reprodução, Danielle Gaborit-Chopin, *Regalia: les instruments du sacre des rois France* (Paris, 1987)
13.9 Utrecht, Museum Catharijneconvent

14

14.1 Madri, Colección Thyssen-Bornemisza
14.2 Londres, National Gallery
14.3 Deventer, Athenaeumbibliotheek
14.4 Londres, British Library, Ms 1856-2-9-81
14.5 Utrecht, Museum Catharijneconvent
14.6 Gent, Monastherium Bethlehem, *Vita Sancta Coletae* fol. 19r
14.7 Gent, Monastherium Bethlehem, *Vita Sancta Coletae* fol. 40v
14.8 Edimburgo, National Gallery of Scotland
14.9 Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
14.10 Leipzig, Museum der Bildenden Künste
14.11 Utrecht, Museum Catharijneconvent
14.12 Utrecht, Museum Catharijneconvent

15

15.1 Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum
15.2 Genebra, Prefeitura
15.3 Paris, Bibliothèque Nationale, Jacques Legrand, *Livre de bonnes moeurs* (1487)

15.4 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 400, fol. 53 r-v
15.5-7 Leiden, Biblioteca da universidade, Ms. r368 F7, fol. B3r; F1r; K2r
15.8 Reprodução, Charles de Rochefort, *L'Abuzé en court*
15.9 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9392, fol. 3r
15.10 Vicenza, Museo Civico
15.11 Bibliotheca Apostolica Vaticana, Ms. Ottoboni lat. 337, fol. 1r

16

16.1 Gdansk, Museum Pomorskie
16.2 Liège, St. Aegidius
16.3 Berlim, Staathiches Museen
16.4 Gent, Universiteitsbibliotheek, Ms. 693, fol. 5v
16.5 Oxford, Bodleian Librar, Ms. Douce, fol. 32r
16.6 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 5855-61, fol. 3V-4r

17

17.1 Paris, Bibliothèque Nationale de France. Ms. fr. 23279, fol. IV
17.2 Bruxelas, ACL
17.3 Basileia, Historisches Museum. © Foto do Historisches Museum Basel: Maurice Babey
17.4 Londres, British Library, Ms. Harley 4380, fol. 1r
17.5 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2657, fol. IV
17.6 Berlim, Staatliches Museen
17.7 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 2559-2562, fol. 137v-138r
17.8 St. Gallen, Historisches Museum
17.9 Paris, Bibliothèque Nationale de France. Ms. nal. 3055, fol. 172v
17.10 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9079
17.11 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Rés. y°, 245
17.12 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2583, fol. 349
17.13 Haia, Koninklijke Bibliotheek. Ms 76 E 10, f. 67v
17.14 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 961, fol. I
17.15 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 841, fol. 31v
17.16 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9466, fol. 1r

18

18.1 Londres, National Gallery
18.2-3 Bruges, Groeningemuseum
18.4-5 Bruxelas, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
18.6 Antuérpia, Rubenshuis
18.7 Musée de Versailles
18.8 Leiden, Biblioteca da universidade, Arquivo de Huizinga, n. 126
18.9-10 Dijon, Musée des Beaux-Arts
18.11 Berna, Historisches Museum
18.12 Berna, Historisches Museum
18.13 Londres, National Gallery
18.14-15 Beaune, Hôtel-Dieu
18.16 Baviera, Altötting, sala do tesouro da Heilige Kapel
18.17 Liège, St. Paul
18.18 Dijon, Musée des Beaux-Arts

18.19 Dijon, Chartreuse van Champmol
18.20 Dijon, Musée des Beaux-Arts
18.21 Dijon, Chartreuse van Champmol
18.22 Dijon, Musée des Beaux-Arts
18.23-24 Londres, National Gallery
18.25 (Detalhe da ilustração 18.13) Londres, National Gallery
18.26 Turim, Museo Civico
18.27 Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
18.28 Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
18.29-30 Berlim, Staatliches Museen
18.31 Gent, St. Baafs
18.32 Espanha, Valencia, Museu bispal
18.33 The Detroit Institute of Arts. City of Detroit Purchase

19

19.1 Reprodução, *Gedachten in steen. De kathedrale basiliek van St. Jan te 's-Hertogenbosch* (Amsterdam--Bruxelas, 1948)
19.2 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1537, fol. 58v
19.3 Bruxelas, St. Michielskathedraal
19.4 Leiden, Biblioteca da universidade, Sign. 1195 A15, fol. 2r
19.5 Haia, Koninklijke Bibliotheek, Ms 133 E 19, fol. 24v
19.6 Nova York, Metropolitan Museum of Art, Jules S. Bache Coll.

20

20.1 Gent, St. Baafs
20.2 Bruges, Groeningemuseum
20.3 Berlim, Staatliches Museen
20.4 Bruges, Groeningemuseum
20.5 Berlim, Staatliches Museen
20.6 Londres, National Gallery
20.7 Paris, Louvre
20.8 Washington, National Gallery of Art
20.9 Gent, St. Baafs
20.10 Gent, St. Baafs
20.11 Gent, St. Baafs
20.12 Londres, National Gallery
20.13 Österreichischc Nationalbibliothck, Cod. vindob. 2597, fol. 15v
20.14 Nova York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1954 (54.1.1, fol. 168r.)
20.15 Chantilly, Musée Condé. TRH, fol. 52r.
20.16 Chantilly, Musée Condé. TRH, fol. 2v. GIRAUDON
20.17 Bruges, Groeningemuseum (verg. 20.4)
20.18 Dresden, Coleções nacionais de arte, galeria de pinturas dos Mestres antigos
20.19 Londres, Victoria and Albert Museum
20.20 Extraído de: Pierre Michault, *Van den drie blinde dansen* (coleção do distribuidor)

21

21.1 Nova York, Metropolitan Museum of Art
21.2 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 831, fol. IV
21.3 Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
21.4 Chantilly, Musée Condé. TRH, fol. 54v
21.5 Chantilly, Musée Condé. TRH, fol. 38v
21.6 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. vindob. 2597, fol. 31v
21.7 Amsterdã, Rijksmuseum, cedido para uso pelo Mauritshuis, Haia, inv. n. 831
21.8 Gent, St. Baafs
21.9 Leipzig, Museum der Bildenden Künste

21.10 Basileia, Münster, portão norte
21.11 Amsterdam, Rijksmuseum
21.12 Paris, Louvre
21.13 Nova York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 1954 (54.1.1, fol. 149V)
21.14 Bruges, Groeningemuseum, originário da catedral São Salvador
21.15 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9392, fol. 7v
21.16 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9392, fol. 11v
21.17 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9392, fol. 29v
21.18 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9392, fol. 27v
21.19 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9392, fol. 28v
21.20 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9393, fol. 5v
21.21 Bruxelas, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Ms. 9392, fol. 1r
21.22 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 24314, fol. 2

22

22.1 Londres, British Library, Ms. Royal 14 E. V, fol. 5
22.2 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 12420, fol. 101v
22.3 Paris, Louvre

SOBRE **O OUTONO DA IDADE MÉDIA**

p. 586 Den Haag, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum
1 Reprodução, *Bruges na Europa* (Antuérpia, 1992)
2-4 Propriedade da família
5 Leiden, Biblioteca da universidade, Arquivo de Huizinga, n. 52, env. 'titels'

Índice de nomes e obras

A

Abuzé en Court, L' 211, 346, 628
Adam, Jean de Villiers de L'Isle 69, 69
Agostinho, Santo 38, 370, 406, 408, 465
Agricola, Rodolfo 260, 282, 582
Ailly, Pierre d' 210, 249-50, 265, 270, 283, 289, 353-54, 467, 569
Alcuino 555
Aliénor, vide *Poitiers*
Amadis, romance de 118
Amant rendu cordelier, L' 183, 283, 476, 531, 550, 560, 569
Angoulême, João de Órleans, conde de 301, 309, 580
Anjou, Carlos de 158, 164
Anjou, Isabel de 1235
Anjou, Luís de 69, 299, 585
Anjou, Margarida de, rainha da Inglaterra 25-27, 27, 65, 126, 557
Anjou, René de, vide René, rei
Aquino, Tomás de 270, 282, 360, 408, 466, 476
Aragão, Joana de 65, 585
Aragão, Pedro de 158
Arbre des batailles 389, 390, 410, 569
Arc, Joana d' 15, 105, 107, 108, 110, 230, 252, 270, 397, 414
Ariosto, Ludovico 119, 219, 479
Armagnac, conde de 289
Armentières, Peronnelle d' 200, 202, 555
Arnemuiden, Margaretha van 172
Arnolfini, Giovanni 446, 447, 448, 484, 484, 606, 615, 618
Arrestz d'amour 182, 199
Ars moriendi 238, 238
Artevelde, Filipe de 51, 151-2, 167
Artois, Philippe d' 120, 577
Artois, Robert de 142, 146
Atharvaveda 360
Aubriot, Hugues 254, 266, 382
Auvergne, Martial d' 199, 219, 236, 242, 461, 531, 569
Avignon, papa de, vide Bento XIII
Azincourt, Regnault d' 194

B

Bach, Johann Sebastian 485
Baerze, Jacques de 424, 425, 611
Bajazet, sultão 107, 120
Baker, John 376
Ball, John 91
Balue, Jean, bispo de Evreux 63
Bamborough, Robert 100
Bandello 158, 174
Bar, cardeal de 68
Barante, De 413
Basin, Thomas, bispo de Lisieux 44, 82-3, 95, 98, 175, 195, 397-8, 410-1, 569, 580
Baude, Henri 392, 410, 519, 560, 569, 582
Baudricourt, Robert de 397
Baviera, Alberto da, duque de Hainaut, Holanda e Zelândia 172, 173
Baviera, Jacoba da, condessa de Holanda, Zeelândia e Hainaut 159, 585
Baviera, João da, eleitor de Luik, mais tarde duque da Holanda e Zelândia 68, 68, 290
Baviera, Margarida da, duquesa de Borgonha 304, 585
Baviera, Guilherme VI da, duque de Hainaut, Holanda e Zelândia 164, 172, 585
Bayard 124, 164

Beaugrant, Madame de 36, 181
Beaumanoir, Roberto de 100, 163, 297
Beaumont, Jean de 121, 146
Beauneveu, André 449
Bedford, João de Lancaster, duque de 70, 77, 132, 158, 163, 290, 290, 585
Belles heures du Duc de Berry, Les, também chamado *Belles heures d'Ailly* 499, 501, 519, 539, 540, 572
Belon, a louca 36
Bento XIII, antipapa 25, 32, 52, 143, 299, 378
Bernardino de Siena 43, 79, 83, 288, 288, 296, 308, 330, 333, 351, 575, 581
Berry, arauto 99
Berry, João, duque de 163, 166, 188, 232, 240, 270, 300, 379, 418, 449
Berthelemy, Jean 326
Bétisac, Jean 266
Bladelyn, Pieter 454-5, 454-5
Blason des couleurs 197, 470, 476
Blois, Carlos de 297-299, 308, 578
Blois, João de 297, 299, 510
Boccaccio 27, 553, 555-7, 557
Bodin, Jean 400
Bœufs, Pierre aux 379
Boiardo, Matteo Maria 199
Bois, Mansart du 14
Bonaventura 326, 350-1, 372, 457, 463, 569,
Bonet, Honoré 389, 390, 410, 569
Boniface, Jean de 144
Bonifácio VIII 230
Borgia, César 159
Borromeu, Carlos 296
Bosch, Hieronymus 353, 400, 591
Botticelli, Sandro Filipepi 187
Boucicaut, Jean le Meingre, marechal de 94, 107-8, 110, 199-20, 120, 134, 144, 148, 171, 188, 192, 194, 240, 248, 577
Boucicaut, Livre des faicts du mareschal de 95, 107, 113, 127, 577, 569
Bourbon, Isabel de, vide Charolais
Bourbon, Jacques de 294
Bourbon, Jean de 144
Bourbon, Louís de 134-5, 192, 299
Borgonha, Ana de, duquesa de Bedford 290, 290, 585
Borgonha, Antônio de, duque de Brabante 151, 181, 193-94
Borgonha, Beatriz [condessa de Charolais] 74
Borgonha, Davi de, bispo de Utrecht 260, 260, 451
Borgonha, duque da [Filipe, o Bom] 21, 29, 36, 38, 50-51, 64-66, 73-74, 88,131, 133-34, 138-39, 141, 145, 152, 156, 158, 160, 180, 233, 260, 290, 292, 304, 344, 387, 394, 402, 404, 419, 421, 438, 449, 451, 456, 471, 496-98, 526, 536-37
Borgonha, duque da [Filipe, o Temerário] 38, 69, 157, 163, 188, 192, 294-95, 423, 440, 445, 510
Borgonha, João I [João sem medo] 29-30
Borgonha, Mademoiselle de, vide Beaugrant, Madame
Bouts, Dirk 418, 419, 452, 541, 605, 608-9
Brabante, duque de, vide Borgonha, Antônio de
Bréauté, Pierre de 164
Bremen, Adão de 123, 127, 570
Bretanha, Francisco I, duque de 166
Bretanha, Francisco III, duque de 537
Bretanha, João V, duque de 379
Brígida da Suécia 316
Broederlam, Melchior 252, 272, 272, 420-1, 423, 424, 425, 523, 611
Brueghel, Pieter 346, 382, 423, 423, 523, 526

Brugman, Johannes 283, 305, 308-9, 323-4, 330-1, 354, 369, 372, 457, 578
Brunelleschi, Filippo 446
Bruyère, Jean la 90
Bueil, Jean de 105, 107-8, 108, 570, 576
Burckhardt, Jakob 28, 61, 100, 112, 247, 281, 570, 601-2, 609
Burguês de Paris 16, 27, 123, 241, 289, 290, 345
Burne-Jones, Edward 116, 117
Busnois, Antoine 451
Bussy, Oudart de 15
Byron 222

C

Campin, Robert 521, 523, 608, 615
Capeluche, carrasco de Paris 69
Capistrano, João de 296
Capito, Wolfgang Fabricius 48
Carlos Luís, Eleitor Palatino, 159
Carlos II 461
Carlos V, imperador 35, 79, 144, 159, 290, 536, 555, 585
Carlos VI, rei da França 13, 22, 23, 32, 35, 37, 69, 70, 97, 107, 157, 167, 181, 193, 207, 263, 270, 376, 389, 420, 438, 438, 445, 461
Carlos VII, rei da França 18, 70, 105, 152, 153, 461
Carlos VIII 461
Carlos, o Temerário, duque da Borgonha, antes conde de Charolais 20, 20, 31, 36, 38, 42, 50, 57, 60-1, 65, 73, 87, 102-3, 121, 129, 131, 132, 134, 138, 140, 160, 165, 166-7, 180, 214, 215, 282, 304, 321, 377, 377, 386, 397-8, 400, 402, 409, 430, 438, 440, 440, 451, 467, 470, 497, 499, 537, 558, 614
Carr, Robert 79
Cartuxo, Dionísio, ou de Ryckel 7, 22, 81, 127, 221, 223, 244-5, 261, 283-4, 297, 304-7, 305, 309, 330, 343-4, 350-1, 354-8, 360-2, 366-9, 372-3, 407-8, 411, 451, 457, 465-6, 469, 476, 556, 567, 570, 600
Castiglione, Baldassare 479
Caxton, William 445
Cent ballades, vide *Livre de cent ballades*
Cent Nouvelles nouvelles, Les 82-3, 181-2, 195, 204, 265, 281, 283, 308, 351, 477, 519, 531, 570
Champion, Pierre 42, 45, 195, 219, 245, 283-4, 308, 409-10, 550, 570-1, 578
Charny, Geoffroi de 81, 175, 389, 410, 579
Charolais, conde de, vide Carlos, o Temerário
Charolais, Isabel de Bourbon, duquesa de 76-78, 394
Chartier, Alain 81, 85, 90, 137, 148, 211, 219, 355, 372, 382, 409, 492, 506, 519, 529-30, 550, 563, 571
Chastellain, Georges 7, 13, 18, 20, 26, 27, 28, 43-4, 50, 60-1, 64-5, 73-4, 79, 81-3, 87-9, 95, 98-100, 103, 105, 112-3, 127, 131, 148-9, 157, 160-1, 167, 171, 174-5, 195, 213, 219, 223, 224, 238, 244-5, 260-1, 281-4, 308, 330, 342, 351, 397, 402, 410-1, 413, 455, 461-3, 476, 495-6, 499, 506, 519, 526, 546-7, 550-1, 556-7, 559-63, 565, 567, 571, 576, 578, 598
Châtel, Guillaume du 163
Châtelier, Jacques du, bispo de Paris 40
Chaucer, Geoffrey 301, 558-9, 567
Chevalier, Etienne 259, 259, 277
Chevrot, Jean, bispo de Tournay 74, 157, 438, 454
Cícero 91, 123, 222-3, 554, 563
Clairvaux, Bernardo de 244, 306, 311, 369

Clémanges, Nicolas de 89, 95, 190, 210, 219, 249, 262-3, 281-4, 554, 556, 567, 571
Clemente V 35
Clemente VI 359
Clercq, Jacques du 42-5, 83, 138, 148, 269, 284, 394, 403, 410-11, 455, 462-3, 476, 571
Cleves, Adolfo de, senhor de Ravestein 74-5, 585
Cleves, duque de [João dos Sinos] 79, 470
Clisson, Olivier de, condestável da França 163
Clopinel, Jean 178, 185, 188-191, 534, 565, 580, 592
Coeur, Jacques 89, 152, 152
Coimbra, João de 18
Coitier, Jacques 303
Col, Gontier 190, 194-5, 211, 284, 554-5, 572
Col, Pierre 190-1, 194-5, 554, 572
Colette Boellet, Santa 294, 296, 304, 311, 318, 318, 321
Colombe, Michel 152, 441, 551
Commines, Philippe de 79, 83, 98, 103, 112, 126, 166, 171-2, 172, 175, 207, 281, 284, 303-4, 309, 397-8, 410, 503, 550, 562, 567, 571
Contemptu mundi 226, 244-5, 359, 372, 556, 575, 578
Contrediz Franc Gontier, Les, vide, *Franc Gontier*
Coquillart, Guillaume 284, 351, 382, 409, 462, 560, 571-2
Coquinet, bufão da corte da Borgonha 22
Coucy, Enguerrand de 134, 230, 299
Courtenay, Pierre de 163
Coustani, Jean 290
Cranach, Lucas, 536
Craon, Pierre de 35, 78
Crésecque, Jean de 120, 577
Cristus, Petrus 539
Crokart 172
Croy, Antoine de 433
Croy, Philippe de 121, 122, 497
Curial, Le 211, 563
Curtius, Quintus 102, 102
Cusa, Nicolau de 297, 304, 306, 344, 369, 406

D

Damião, Pedro 45, 572
Danse aux aveugles 245, 517, 517, 519
Dante Alighieri 39, 54, 100, 177, 350, 357, 534, 547
Daret, Jacques 438
David, Gerard 12, 269, 312, 416, 418, 421, 475, 475, 541, 605
Debat des hérauts d'armes 112, 168, 168, 175, 571-2
Deschamps, Eustache 7, 49, 51, 53-54, 70, 81-2, 91, 95, 103, 105, 112, 127, 148, 167, 171, 174-5, 181, 184, 195, 209-10, 216, 219, 223, 244, 252, 264, 272, 278-9, 282-5, 293, 398, 411, 469, 472, 476, 507, 509, 513, 519, 521, 522-4, 526, 528, 547, 550-1, 558, 564, 567, 572, 600
Dit de Franc Gontier, Le, vide *Franc Gontier*
Domburg, Jan van 393
Donatello 424
Douze Dames de Rhétorique, Les 561, 563, 571
Dufay, Guillaume 256, 257, 413
Dunois, João de Orléans, conde 301
Durand-Gréville, Emile 487, 519
Durandus, Guilielmus 348, 350
Dürer, Albrecht 52, 460, 536
Duvenvoorde, Lysbet van 534, 535

E

Eck, Johannes 273
Eckhart, Meister 7, 331, 362-3, 366, 368, 373, 572, 575
Eduardo II, rei da Inglaterra 23,

Eduardo III, rei da Inglaterra 21, 141-3, 146, 161, 166, 297
Eduardo IV, rei da Inglaterra 251, 251, 281, 585, 622
Eduardo VI 27, 60
Ehingen, Jörg van 135, 148, 572
Emerson, R. W. 66, 175, 573
Erasmo, Desidério 48-9, 277-8, 486, 556, 560, 561, 563, 597, 621
Erigena, Johannes Scotus 362
Escouchy, Mathieu d' 41, 45, 98, 112, 127, 149, 174, 411, 461, 476, 573
Estavayer, Gérard d' 159
Estienne, Henri 279, 573
Exclamacion des os Sainct Innocent 518
Eyck, Hubert van 418, 463, 519, 523, 583, 605
Eyck, Irmãos van 6, 37, 413, 449, 452, 457-8, 484, 598, 607, 609
Eyck, Jan van 7, 262, 413, 418-9, 421, 421, 423, 430, 438, 440, 446, 448-9, 448-9, 451, 455-6, 458, 458, 461-3, 479, 479, 482-6, 483-5, 487-8, 489, 491, 493, 495-6, 496, 499, 511, 511-2, 521, 524, 535-6, 536, 538-9, 557, 580, 605-10, 612, 618, 627

F

Fastolfe, Sir John 230
Faukenmont, Jehan de 143
Fazio, Bartolomeo 458, 535
Félix X 308
Fénelon 90
Fenin, Pierre de 36, 44, 82-3, 174, 397, 461, 573
Ferrer, São Vicente 16-7, 22, 296, 312-3, 313-4, 315, 318, 330, 570, 574, 579
Fèvre, Jean le 231, 234
Filipe, o Belo, arquiduque da Áustria 65, 65, 257, 537, 585
Filipe, o Bom vide Borgonha, duque da [Filipe, o Bom]
Filipe, o Temerário vide Borgonha, duque da [Filipe, o Temerário]
Filipe VI, rei da França 64, 142, 164, 402
Filippa de Hainaut, rainha da Inglaterra 143
Fillastre, Guillaume 129, 134, 138-9, 148, 157, 308, 383, 573
Flémalle, Mestre de, vide Campin
Foix, Gaston de 79
Foix, Gaston Phébus, duque de 290, 502-3
Foulques, conde de Anjou 628
Fouquet, Jean 153, 258, 259, 277
Fradin, Antoine, pregador popular 16
Franc Gontier, Le dit de 208-10, 215
Franc Gontier, Les contrediz 216
Franc, Martin le 44, 257, 404, 407-8, 411, 573
France, Anatole 522
Francisco I, rei da França 105, 159, 301
Francisco II [duque de Bretanha] 109
Francisco III [duque de Bretanha] 344
Frederico III, imperador 257
Froissart, Jean 43-4, 47, 51, 81-3, 95, 98, 98-101, 112, 115, 118, 135, 137, 142, 148-9, 151-2, 161, 163, 166-7, 168, 170-2, 174-5, 181, 195, 219, 253, 281, 283-4, 299-300, 308-9, 331, 342, 348, 351, 386, 397, 406, 409, 411, 421, 423, 449, 461-2, 469, 476, 502-3, 510-1, 516-7, 519, 521, 522, 550, 573, 581, 600, 610
Froment, Jean 41

G

Gaguin, Robert 90, 95, 211, 278, 281, 285, 382, 409, 411, 461, 550, 563-4, 567, 573-4
Gelre, Adolf van 31, 304, 398

Gelre, Arnold van 31, 304, 585
Germain, Jean, bispo de Chalon 18, 43, 95, 138, 308, 476, 558, 567, 574
Gerson, Jean 7, 35, 44, 54, 81, 89, 95, 190-2, 195, 217, 219, 223, 244, 249, 251-2, 255, 257, 265-6, 268, 273, 280-5, 308, 311, 315-8, 321-3, 330-1, 340, 342, 350-1, 358, 369, 372, 383, 394, 402, 406, 409-11, 457, 476, 567, 569-71, 574
Gevaert, Fierens 479, 605, 609, 617
Giotto di Bondonne 539
Glasdale, William 230
Gloucester, Humphrey de 158, 159
Godefroy, Denis 43, 83, 259, 571
Goes, Hugo van der 421
Goethe, Johann Wolfgang 66, 245, 338, 351
Gonzaga, Aloisio 296, 319
Gonzaga, Francesco 159
Goujon, Jean 441
Grabow, Mattheus 315
Grandson, Othe de 159, 529
Gregório, o Grande 91
Groote, Gerard 294, 315, 556
Guernier, Laurent 393
Guesclin, Bertrand du 105, 107, 112, 143, 144, 148, 297, 420

H

Hacht, Hannekin de 444
Hafiz 222
Hagenbach, Peter van 22
Hainaut, Filippa de, vide Filippa
Hainaut, Margarida Porete de, vide Porete
Hales, Alexandre de 359, 465
Hames, Nicolaas de 139
Hans, acrobata 36
Hautbourdin, Jean de Saint Pol, senhor de 124
Heilo, Frederik van 263, 283, 580
Henrique IV, rei da Inglaterra 158, 172
Henrique V, rei da Inglaterra 102, 156, 161, 166, 230, 400, 461, 585
Henrique VI, rei da Inglaterra 25, 27, 70, 77, 104
Herp, Hendrik van 323
Heures d'Ailly, vide *Belles heures du Duc de Berry*
Heures de Chantilly, vide *Trés riches heures*
Heures de Turin 451, 452
Hire, Etienne de Vignolles, dit La 105, 469
Holanda, Francisco de 460
Holbein, Hans 150-1
Houdon, Jean Antoine 441
Houwaert, Johan Baptista 537, 551, 575
Hugo, Victor 413
Hus, João 321
Hutten, Ulrich von 48
Huysmans, Joris Karl 522, 597

I

Imitatio Christi 369-71, 370, 386
Inglaterra, Maria da 181
Inocêncio III 226
Institoris, Heinrich 329, 329
Isabel da Baviera, rainha da França 22, 181, 263, 420, 438, 445, 461, 585
Isabel da França, rainha da Inglaterra 419

J

Jacob I, rei da Inglaterra 179
Jaille, sire de 163
James, William 127, 299, 308, 318, 330-1, 351, 372, 575, 595
Jannequin 467

Jans, Geertgen tot Sint 311, 324, 327, 499, 500, 539, 605, 608-9, 614
João II, o Bom, rei da França 131, 134, 135, 151, 152, 154, 161, 389, 585
João V [duque de Bretanha] 237
João sem Medo, duque da Borgonha, antes conde de Nevers 13, 15, 23, 23, 25, 25, 38, 64, 69, 72, 73, 76, 78, 107, 120, 172, 193, 207, 213, 219, 257, 377, 378, 387, 389, 394, 440, 547
José, São 195, 252, 255, 272-4, 272, 281, 521, 523, 523, 574, 608, 615
Journal d'un bourgeois de Paris 43-5, 82-3, 112, 245, 281-2, 308, 351, 411, 461, 536, 550, 576
Jouvencel, Le 95, 104, 108, 108, 110-1, 113, 163, 174, 281, 290, 308, 386, 390, 409-10, 557, 567, 570, 576
Jouvenel, Jean, bispo de Beauvais 90
Justino 104

K

Kempis, Thomas à 170, 199, 233, 259, 284
Kethulle, Luís de 164
Keulen, Herman van 443

L

Lalaing, Jacques de, senhor de Bugnicourt 79, 83, 107, 111, 113, 127, 144, 148, 152, 167-8, 170, 174, 576-7
Lamprecht, Karl 354
Lancaster, John of Gaunt, duque de 418
Landry, De la Tour, cavaleiro 141-2, 148, 202, 202, 204-5, 263, 274, 281-4, 576
Lannoy, Baudouin de 479, 483
Lannoy, Ghillebert de 289, 308, 576
Lannoy, Hugo de 68, 69
Lannoy, Jean de 433
Laura de Noves 455
Laval, Jeanne de 126, 506
Laval, Louis de 105
Leão X 107
Lebègue, Jean 192
Lefèvre de Saint Remy, Jean 45, 53, 99, 112, 139, 148, 174-5, 245, 446, 461-2, 476, 581
Legris, Estienne 192, 576
Lekkerbeetje, Gerard Abrahams, chamado de 164
Lhuillier, Jean 71
Lidwina, vide Schiedam
Limburg, irmãos 449, 452, 504, 506-7, 509, 612
Limburg, Paul de 509, 512, 523
Lívio, Tito 107, 558
Livre des cent ballades, Le 113, 120, 175, 188, 577
Longuyon, Jacques de 103, 141, 557
Lorena, René da 251
Lorris, Guillaume de 178, 184-5, 580
Loyola, Inácio de 296, 309
Lucena, Vasco de 102, 102
Luís IX, o Santo, rei da França 55, 270
Luís XI, rei da França 15, 18, 27, 64, 66, 75, 79, 131, 133, 171, 240, 251, 301-4, 302, 307, 312, 394, 402, 452, 470, 502, 537, 628
Luis XII, rei da França 159
Luís XIV, rei da França 159
Lumey, Guillaume de la Marck, senhor de 143
Luna, Pedro de la, vide Bento XIII
Lunettes des princes, Les 95, 214, 219, 548, 549
Lusignan, Leão de, rei da Armênia 73
Lusignan, Pierre de 134
Lutero, Martinho 350, 589, 570, 577
Luxemburgo, André de 299
Luxemburgo, Bonne de 232, 585

Luxemburgo, Pedro de 244, 296, 299-300
Luxemburgo, Guy de 299
Lyon, Espaing du 503

M

Machaut, Guillaume de 104, 197, 197, 199-202, 204-5, 283, 513, 519, 555, 557, 567, 577
Madame d'Or, vide Or
Maelweel, Jean 23, 443
Maerlant, Jacob van 95, 102, 573
Magno, Carlos 103, 555
Mahuot 160-1
Maillard, Olivier, pregador popular 16, 22, 252, 281, 312, 314, 330, 372, 383, 577, 579, 581, 598
Malatesta, Sigismondo 461
Mâle, Emile 233, 244-5, 284, 551, 577, 607
Male, Luís de, duque de Flandres 420
Malleus maleficarum 328, 329, 400, 403, 644
Mamerot, Sébastien 105, 107, 627
Manuel, Juan 97, 577
Map, Walter 208, 244
Marchant, Guyot 233, 234, 236, 236, 634
Marche, Jean de 300
Marche, Olivier de la 19, 30, 43-5, 48, 50, 60, 62, 81-3, 98, 112, 127, 131, 148-9, 160-1, 167, 174-5, 194, 219, 223, 228, 244, 282-3, 294-5, 308-9, 342, 343, 346, 351, 375-6, 393, 396-7, 409-10, 433, 437, 451, 461-3, 467, 469, 471, 476-7, 495, 519, 548, 557, 559-60, 562, 565, 567, 577, 582
Margarida da Áustria 214, 304, 448, 585, 611
Margarida da Escócia, rainha francesa 355, 372
Margarida de York, duquesa da Borgonha 36, 215, 321, 397, 430-1, 451, 585
Margarida, rainha da Inglaterra, vide Anjou
Maria da Borgonha 74, 78, 257, 585
Marieken van Nimwegen 31, 31
Marmion, Colard 438
Marmion, Simon 274
Marot, Clément 192, 492
Marselha, Fulco de [Toulouse], bispo 355
Martianus Capella 338
Martinho V 333
Maupassant, Guy de 212
Maximiliano da Áustria 34, 34, 219, 257, 304, 421, 585
Médici, Cosimo de 141
Médici, Giuliano de 141
Médici, Lorenzo de 57, 141, 177, 302
Meditationes vitae Christi 457
Medo, João sem, vide Borgonha, João I
Méliador 98, 118
Memling, Hans 413, 414
Meschinot, Jean 49, 81, 90, 95, 211, 214, 219, 502, 513, 519, 548, 549, 569
Metsys, Quinten 460
Meun, Jean de, vide Clopinel
Mézières, Philippe de 35, 44, 97-8, 112, 130-1, 143, 148, 156, 293-6, 299, 308, 330, 380, 401, 411, 555, 575
Michault, Pierre 244-5, 517, 517, 519, 578, 637
Michelangelo 443, 460, 488, 538-9
Michelle de France, duquesa da Borgonha 64, 73
Miliis, Ambrosius de 267, 284, 554, 578
Miolans, Philibert de 136
Mirabeau, marquês de 90
Miroir de Mort 223, 224, 238, 244, 551, 571
Molinet, Jean 43-4, 82-3, 90, 95, 98, 104, 112, 127, 174-5, 192, 219, 244, 257, 282, 284, 288, 293, 308, 342, 351, 382, 398, 409, 411, 467, 476, 519, 537, 547-8, 550-1, 559-60, 562, 564, 567-8

Monstrelet, Enguerrand de 17, 17, 25, 43-4, 81-3, 95, 98, 112, 148, 158, 162, 166, 174-5, 282, 308, 397, 403, 409, 410-1, 413, 473, 578
Montaigu, Jean de 15
Montferrant 560-3
Montfort, Jean de 297
Montreuil, Jean de 189, 194, 267, 309, 554, 567, 578
Morlay, Bernardo de 222, 244, 578
Moulins, Denys de, bispo de Paris 40
Múrcia, Fernando de Pedrosa, bispo de 16

N

Navarra, Margarida de 479
Nicolau III 127
Nietzsche, Friedrich 396
Nilo, São 303
Noue, François de la 118
Nugis curialium, De 208

O

Obrecht, Jacob 451
Or, Madame d' 36
Orange, Guilherme, príncipe de 79, 537, 539
Orange, Guilherme II, príncipe de 181
Oresme, Nicolau 555
Orgemont, Nicolas d' 15
Orgemont, Pierre d' 35
Orléans, Carlos de 182, 195, 290, 455, 482-3, 519, 529-31, 550, 560, 579
Orléans, João de, vide Angoulême
Orléans, Luís, duque de 23, 37, 79, 98, 105, 107, 134, 158, 199, 213, 215, 257, 290, 294, 300, 375, 378-81, 387, 396, 401-2, 456, 471

P

Paele, Joris van de 455, 483, 483-4, 511, 511
Pajou, Augustin 441
Parement et triumphe des dames 223, 228, 244, 342, 343, 567, 577
Paris, Geffroi de 386, 409, 579
Paris, Paulin 244, 555, 574, 577
Pascal, Blaise 363
Pastoralet, Le 212, 213, 219, 410, 477, 547, 551, 557, 564, 567, 579
Paula, São Francisco de 68, 296, 301, 303-4
Pauli, Theodericus 83, 138, 411, 579
Penthièvre, Jeanne de 297
Perceforest 115, 118, 127
Petit, Jean 375, 378-9, 381, 383, 399, 401, 409, 572, 627
Petrarca, Francesco 123, 177, 201, 208, 492, 555-6, 563, 567, 579
Pio II 461, 579
Pirenne, Henri 591, 605, 609, 612, 617, 622
Pisan, Christine de 26, 81-2, 107, 113, 188-9, 189, 194-5, 205, 213, 216, 217, 219, 248, 262, 283, 294, 347, 348, 472, 476, 514, 519, 542, 542-4 551, 558, 567, 579, 612, 627
Platão 534
Plouvier, Jacotin 160
Poggio Bracciolini, Gian Francesco 91
Poitiers, Aliénor de 77, 82-3, 375, 409, 579
Ponchier, Etienne, bispo de Paris 35
Porete, Margarida 323
Pot, Philippe 22, 146, 147
Prés, Josquin de 467, 469
Pseudo-Areopagita, Dionísio 362, 366, 372-3, 465
Pulci, Luigi 199

Q
Quentin, Jean 304
Quinze joyes de mariage 81-2, 195, 217, 217, 219, 258, 263, 282-3, 308, 534, 580

R
Rabelais, François 197-8, 205, 279, 351, 479, 559, 567, 580, 587, 595
Rais, Gilles de 89, 290, 403
Rallart, Gaultier, chevalier du guet 63
Ravenstein, Beatriz de 451
Ravenstein, Filipe de 215
Raynaud, Gaston 43, 81, 113, 127, 175, 210, 283, 572-3, 577
Rebreviettes, Jennet de 146
Reconfort de Madame du Fresne, Le 242, 243, 245, 581
Régnier, Jean 181, 382, 409, 573, 580
Rembrandt 448, 526, 609
René de Anjou, rei da Sicília 25, 27, 69, 101, 112, 126-7, 126, 148, 211, 213, 219, 227, 235, 235, 244-5, 282, 290, 294, 308, 461, 471, 499, 501, 506, 519, 530, 550, 579-80
René de Lorena 251
Ribeumont, Eustache de 171
Ricardo II, rei da Inglaterra 22-3, 79, 97, 158, 419
Ricardo, frei, pregador popular 15, 17, 31-2, 407
Rienzo, Cola di 97, 112, 570
Robertet, Jean 519, 560-3
Roche, Alain de la 81, 250, 281, 326-7, 329, 331, 340, 341, 351, 369, 569, 581
Rochefort, Carlos de 211, 346, 346, 635
Rolin, Nicolas 30, 74, 433, 435, 438, 454-6, 486, 487, 489, 611
Roman de la Rose 139, 178-9, 178, 184, 186-192, 194-5, 197-8, 211, 215, 217, 258, 344, 346, 348, 484, 511, 514, 515, 516, 548, 551, 555, 565, 567, 574, 576, 580, 583, 592
Romualdo, São 270, 303
Ronsard, Pierre de 192, 195, 580
Rouck, Thomas de 471
Rousseau, Jean Jacques 504
Roye, Jean de 43, 537, 572, 576, 580
Ruiz, Juan 347
Rupe, Alanus de, vide Roche, Alain de la
Ruysbroeck, Jan van 7, 322, 324, 331, 364-5, 364, 368, 368, 370, 372-3, 413-4, 449, 569, 574, 581

S
Saint Pol, Luís de Luxemburgo, duque de, condestável da França 45, 192, 298
Saint Remy, Jean Lefèvre de, ver Lefèvre
Saintré, Petit Jehan de 83, 144, 145, 148, 477, 581
Salazar, Jean de 469
Salisbury, John of 208
Salisbury, William Montague, conde de 142
Salle, Antoine de la 113, 145, 242, 243, 245, 293, 581
Salmon, Pierre le Fruictier, chamado 32, 44, 207, 300, 309, 376
Salutati, Coluccio 555
Saluzzo, Thomas de 104
Sancerre, Louis de, marechal de França 70
Santa Isabel da Turíngia 270
Santa Isabel de Marburgo 284
Santa Margarida 270, 277
Santo Antônio 270-79, 497
São Bernardo 214, 326, 329, 351, 360, 370, 456
São Erasmo 541
São Francisco 289, 295, 321, 602

São Francisco de Assis 289, 295
São Francisco Xavier 296
São João 353
São João Batista 130, 252, 278-79, 441, 451, 458, 465-66, 490, 609, 614
São João Evangelista 379
São Pedro 252, 277, 302, 350, 359
Saulx, Simon de 379
Savoia, Amadeus VI de 134
Savoia, Amadeus VII de 159
Savoia, Amadeus VIII de 308
Savoia, Luisa de 301
Savonarola, Girolamo 17
Schiedam, Lidwina van 290, 292
Scorel, Jan van 460
Sêneca 91, 558
Sens, Etienne Tristan de Salazar, arcebispo de 71
Shakespeare, William 152, 547
Sicille, arauto 197, 581
Siena, Catarina de 316, 317, 323, 326
Sigismundo do Tirol, duque 61
Silesius, Angelus 362, 372
São Vítor, Hugo de 45, 306, 581, 465
São Vítor, Richard de 465
Sluter, Claes 74, 413, 438, 440-1, 443-4, 442-3, 445, 462, 479
Sorel, Agnes 78, 78, 259, 507
Sotomayor, Alonzo de 164
Sprenger, Jakob 329, 329
Standonck, Jean 304
Stuart, Maria 181
Suffolk, Michael de la Pole, duque de 230, 245
Summis desiderantes, Bula 400
Suso, Henrique 7, 248, 281, 326, 333, 334, 351, 363, 367, 370, 373, 581, 598

T

Tácito 144
Taillevent, Michault 134, 148, 582
Taine, Hyppolyte 99-100, 112, 582
Tauller, Johannes 7, 363, 368, 372, 582
Teócrito 207
Ternant, Philippe de 565
Tertuliano 359
Thoisy, Jean de, bispo de Tournai 73
Thomas, Saint Pierre 295
Todi, Jacopone da 222
Toisy, Joffroy de 157
Tomás, irmão, pregador popular 17, 293, 318
Tonnerre, Louis de Chalon, conde de 194
Trastamara, Henrique de 164
Trazegnies, Gilles de 107, 111
Trémoïlle, Guy de la 163, 423
Très riches heures de Jean de France, Duc de Berry (Heures de Chantilly), Les 39, 97, 462, 504, 506, 509, 519, 550, 572, 612, 628
Tucídides 99
Tuetey, Alexandre 42-3, 576

U

Ursins, Jean Juvenal des 43-5, 82, 123, 127, 205, 219, 245, 284, 409, 411, 461-2, 582
Usener, Hermann 344, 351, 582

V

Varennes, Jean de 81, 281, 319-21, 331, 383, 556, 574, 582
Velázquez, Diego 36
Venceslau, duque [de Brabante] 522
Venceslau [rei de Luxemburgo] 22-23
Vere, Robert de 79

Vicente Ferrer, vide Ferrer
Viena, Angelo Cato, arcebispo de 562
Vigneulles, Philippe de 42, 45, 582
Villiers, George 79
Villon, François 42, 42, 45, 205, 216, 218, 223, 228, 238-9, 244-5, 268, 283-4, 308, 382, 391, 391, 409-10, 414, 482, 519, 522, 529, 559-60, 564, 567, 570, 574, 578, 582, 598
Virgílio 554
Vision concerning Piers the Plowman, The 289
Viterbo, Santa Rosa de 229
Vitri, Philippe de 94, 95, 208, 215, 555, 582
Vœu du héron, Le 121, 127, 142-3, 146, 148, 582

W

Würtemberg, Henrique de 473

Y

York, Eduardo de 230

Créditos das imagens

BPK/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders capa

The Bridgeman Art Library 1.2, 1.4, 1.19-20, 2.3, 2.6, 6.4, 6.7, 7.7, 7.10, 7.13, 17.14, 18.4, 18.13, 18.19b, 18.23, 18.24-26, 19.3, 20.2, 20.4, 20.6-7, 20.11, 20.13, 20.16-17, 21.1, 21.5, 21.8b

Giraudon/The Bridgeman Art Library 1.8, 1.10, 1.14, 2.10, 4.1-2, 5.4, 5.6, 7.2, 9.2, 12.7, 12.10, 12.15, 17.11, 18.2-3, 18.5, 18.9-10, 18.28, 18.31, 20.1, 20.15, 21.4, 21.8a, 21.12, 22.2-3

Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY 1.17, 18.20

AKG-Images 4.5, 4.10, 6.6, 6.8, 7.3

Album/AKG-images/kg-Images/Latinstock 6.9, 8.2, 12.9, 12.11, 19.2, 21.3,

AKG-images/British Library 6.14

British Library Board. All Rights Reserved/The Bridgeman Art Library 8.1, 8.3-4, 13.2, 17.4,

The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN/Image of the MMA 11.8

RMN (Domaine de Chantilly)/René-Gabriel Ojéda 11.10

Francis G. Mayer/CORBIS/Corbis (DC)/Latinstock 12.8, 14.9

Erich Lessing/Album/Album Art/Latinstock 12.13, 12.16

Leiden, Universiteitsbibliotheek 15.5-7

Paul Maeyaert/The Bridgeman Art Library 18.14-15, 20.9-10

Peter Willi/The Bridgeman Art Library 18.19a

City of Detroit Purchase/The Bridgeman Art Library 18.33

Staatliche Kunstsammlungen Dresden/The Bridgeman Art Library 20.18

Album/AKG-Images/Nimatallah/AKG-Images/Latinstock 21.6

Reproduções de *Herfsttij der middeleeuwen – studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1997 1.1, 1.3, 1.5-7, 1.9, 1.11-13, 1.15-16, 1.18, 2.1-2, 2.4-5, 2.7-9, 2.11-17, 3.1-4, 4.3-4, 4.6-9, 4.11, 5.1-3, 5.5, 6.1-3, 6.5, 6.10-13, 6.15-16, 7.1, 7.4-6, 7.8-9, 7.11-12, 7.14, 8.5-6, 9.1, 9.3, 10.1-6, 11.1-7, 11.9, 11.11-19, 12.1-6, 12.12, 12.14, 12.17, 13.1, 13.3-9, 14.1-8, 14.10-12, 15.1-4, 15.8-11, 16.1-6, 17.1-3, 17.5-10, 17.12-13, 17.15-16, 18.1, 18.6-8, 18.11-12, 18.16-18, 18.21-22, 18.27, 18.29-30, 18.32, 19.1, 19.4-6, 20.3, 20.5, 20.8, 20.12, 20.14, 20.19, 20-20, 21.2, 21.7, 21.9, 21.10-11, 21.13-22, 22.1

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Cosac Naify agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras reimpressões.

© Erven Huizinga 2010
© COSACNAIFY 2010

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Milton Ohata
PREPARAÇÃO
Julia Bussius
REVISÃO
Daniela Baudouin, Cecília Ramos
e Isabel Jorge Cury
ÍNDICE E BIBLIOGRAFIA
Ananda Stücker

PROJETO GRÁFICO
Gustavo Marchetti
PRODUÇÃO GRÁFICA
Aline Valli
TRATAMENTO DE IMAGEM
Wagner Fernandes
MAPA
Sônia Vaz

AGRADECIMENTOS
Luiz Felipe de Alencastro, Peter Burke, Rogério Forastieri, Íris Kantor, Anton van der Lem, Evaldo Cabral de Mello, Fernando Novais, José Mario Pereira, Tereza Aline Pereira de Queiroz, Benjamin N. Teensma

COSAC NAIFY
rua General Jardim, 770, 2º andar
01223-010 São Paulo SP
cosacnaify.com.br [11] 3218 1444
atendimento ao professor [11] 3823 6560
professor@ cosacnaify.com.br

4ª reimpressão, 2015

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

O outono da Idade Média / Johan Huizinga
Título original: *Herfsttij der Middeleeuwen*
Ensaios Peter Burke e Anton van der Lem
Entrevista: Jacques Le Goff
Tradução: Francis Petra Janssen
Revisão técnica: Tereza Aline Pereira de Queiroz
São Paulo: Cosac Naify, 2013
656 pp., 282 ils.

Bibliografia.
ISBN 978-85-7503-756-0

1. França - Civilização - 1328-1600 2. Civilização medieval 3. Holanda - Civilização 4. Idade Média I. Burke, Peter. II. Lem, Anton von der. III. Le Goff, Jacques. IV. Título.

10-05044 CDD-940.1

Índices para catálogo sistemático:
1. Civilização medieval: História 940.1

Nederlands letterenfonds
dutch foundation for literature

Esta obra foi publicada com o apoio da Fundação para a literatura holandesa

FONTES Swift e Fedra sans
PAPEL Couché fosco 157 g/m²
Impresso na OGI, China

O outono da Idade Média é um grande clássico da historiografia ocidental. Publicado em 1919, é a obra-prima de Johan Huizinga (1872-1945) e foi traduzido desde então para mais de vinte línguas. Raras vezes um período histórico foi apresentado de maneira tão viva e colorida. Aqui, a Idade Média é vista na plenitude de seus contrastes, distante do lugar-comum segundo o qual ela não passaria de uma transição, longa e letárgica, entre o brilho da Antiguidade e o do Renascimento.

"Que tipo de ideia podemos formar de uma época", escreveu certa vez o historiador holandês, "se não olharmos para as pessoas que a viveram? Se oferecermos explicações generalizantes, criaremos apenas um deserto e chamaremos isso de história". Estampada no subtítulo, a expressão *formas de vida e de pensamento* é um catalisador que permite, a um só tempo, evitar as formulações vazias e dar sentido ao turbilhão de personagens e acontecimentos. Tais *formas* incluem a cultura, a arte, a religião e o pensamento, mas, além disso, constituem a própria pulsação do dia a dia medieval, nos modos de expressão da felicidade, do sofrimento, do amor e do medo da morte. Huizinga utilizou métodos e fontes históricas pouco usuais em sua época. Combinando a crença no poder revelador da obra de arte e um olhar muito semelhante ao de um antropólogo, ele se tornou um pioneiro do que mais tarde se denominou *história das mentalidades*.

Pela primeira vez, *O outono da Idade Média* é vertido em língua portuguesa a partir do holandês, bem como do resultado de pesquisas que, passados cerca de oitenta anos, reestabeleceram o texto tal como foi concebido. Ricamente ilustrada, a presente edição também reúne uma entrevista de Jacques Le Goff e um ensaio biográfico de Peter Burke.

COSACNAIFY.COM.BR
ISBN 978-85-7503-756-0

COSACNAIFY